

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Doktori Disszertáció

Goda Mónika Melinda

BÁB / JÁTÉK / MŰVÉSZET – A báb-lét alakzatai

Filozófiatudományi Doktori Iskola,
Dr. Ullmann Tamás DSc, egyetemi tanár

Esztétika doktori program,
Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke:	Dr. Radnóti Sándor DSc, professor emeritus
Bírálok:	Dr. Darida Veronika PhD, habil. egyetemi docens Dr. Kékesi Kun Árpád PhD, habil. egyetemi docens
A bizottság titkára:	Dr. Somlyó Bálint PhD, habil. egyetemi docens
A bizottság tagja:	Dr. Máthé Andrea PhD
Póttagok:	Dr. Sajó Sándor PhD, habil. egyetemi docens Dr. Pintér Tibor PhD, habil. egyetemi docens

Témavezetők: Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár; Seregi Tamás PhD, adjunktus

Budapest, 2019



AZ EMBERI ERŐFORRÁSOK MINISZTERIUMA ÚNKP-18-3 KÓDSZÁMÚ ÚJ NEMZETI KIVÁLÓSÁG PROGRAMJÁNAK
TÁMOGATÁSÁVAL KÉSZÜLT

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: Goda Mónika Melinda

MTMT-azonosító: 10054496

A doktori értekezés címe és alcíme: BÁB/JÁTÉK/MŰVÉSZET – A báb-lét alakzatai

DOI-azonosító: 10.15476/ELTE.2019.140

A doktori iskola neve: Filozófiatudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Esztétika Program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Bacsó Béla, DSc; Seregi Tamás, PhD

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Int., Esztétika Tsz.

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2019. június 28.

Goda Mónika Melinda
a doktori értekezés szerzőjének aláírása

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS	3
A disszertáció tárgya és célkitűzése	3
A jelenség tárgyalásának relevanciája és aktualitása	4
A kutatás előzményei	7
A téma kidolgozásának módszere, a vizsgálódás és a szelekció szempontjai	8
Hipotézis	9
A dolgozat felépítése	10
Az értekezés tudományos kontextusát megrajzoló bábelmélettörténeti diskurzus	13
I. A BÁB JELENLÉTE	25
I.1. A báb mibenléte	25
Megelevenítés	26
Rendeltetés	27
Mozgás	30
Kivetülés	30
Közvetítés	32
Távolság	34
Mágia	35
Átvitel	37
Funkció	38
Szerep	39
I.2. A báb hatásmechanizmusa	41
Az és más, egyszerre – Nem csak az, ami, hanem egyben annak az ellenkezője is	41
(Nem) az – Egyszerre több és kevesebb is annál, ami (teljesen)	44
(Nem) más – Önmaga által valami más	44
Kapcsolódás	45
Át(adás)vétel	46
Átmenet	47
Áttétel	48
I.3. A báb játéktere	50
Reláció(természet)	50
Anyag(ellenállás)	51
Mag(repedés)	51
Alap(talaj)	52
(Víz)tükör	53
(Lárva)potenciál	54
II. BÁB-ÁLLAPOT	57
II.1. (NEM)AZONOSSÁG	57
Fragmentaritás – A báb-tárgy	58
Medialitás – A báb-test	59
Alteritás – A báb-karakter	61
Dualitás – A báb-létforma	63
II.2. A MÁSIK UGYANAZ	65
A báb mint Másik [die Andere / l'Autre / the Other] – A báb tekintete	66
A báb mint Önmaga [das Selbst / le Soi / the Self] – A báb arca	68

A báb mint Ugyanaz [DASSELBE] – A báb kezei és léptei	69
II.3. SAJÁT-IDEGEN ÉLET.....	71
Eleven sebezhetőség.....	72
Hatalmas tehetetlenség.....	73
Önálló szembenállás	74
Szabad függőség.....	75
III. BÁB-PERSPEKTÍVÁK	77
Báb/énné válás.....	77
Tetszhalál és látszatélet	78
Köz(öt)tes	79
A belső szem(pont)	79
III.1. A báb-közösség víziója	82
III.1.a. A báb-köt(őd)és szorítása.....	82
III.1.b. A báb-felek feszültsége	85
III.2. A báb-identitás 'lehetősége'	92
III.3. A báb-autonómia képtelensége	101
III.4. A báb-halál végletessége.....	107
III.4.a. Báb-hasznavehetőség	109
III.4.b. Báb-vesztesség	112
IV. BÁB-HORIZONT	119
IV.1. A BÁBJÁTÉK TÁRGYA	120
IV.2. A BÁB/MOZGATÓ VISZONYA	124
VI.3. A BÁB MINT VÉGLET	126
Platón csodamasinája és a marionett zsinórkai	127
Kleist marionettje és az 'ízelt bábu' súlypontja.....	132
Konklúzió	148
FÜGGELÉK	151
BIBLIOGRÁFIA	172
Hivatkozott irodalom.....	172
Felhasznált irodalom (Válogatás)	187

BEVEZETÉS

Az az általánosan elterjedt nézet, amely a bábozást az ember elemi játékosztónéval hozza összefüggésbe, korántsem tekinthető megalapozatlannak. Igazolható tény ugyanis, hogy a báb(u) és különféle célokra történő alkalmazása valamennyi ismert ősi kultúrában – valószínűsíthetően egymástól függetlenül – megjelent, és azóta (ugyan eltérő formákban és funkciókban) szüntelenül jelen van. Ez pedig arra enged következtetni, hogy olyan alapvető jelentőségű és kimeríthetetlenül sokrétű tevékenységről van szó, amely az embert földrajzilag behatárolt helyszínre, korszakra, világnézetre, vallási, kulturális, művészeti és egyéb hagyományokra, valamint életkorra való tekintet nélkül foglalkoztatja.

A disszertáció tárgya és célkitűzése

Doktori dolgozatom az általános értelemben vett bábjátszás során az ember és tárgy mozgató-mozgatottságában előálló *megelevenedés* jelenségének a kortárs bábművészet határátlépő kísérletein történő megvilágítására és mélyreható vizsgálatára vállalkozik.

A bábuval végzett játék eredetének pontos és egyértelmű meghatározása éppoly lehetetlen, mint egyes megjelenési formáinak maradéktalan felsorolása. A kisgyerek tárgy- és szerepjátékától a primitív törzsi kultúrák különféle mágikus-rituális szertartásain keresztül a vásári komédiákból kifejlődő művészi bábszínházig szinte felfoghatatlanul széles az a témakör, amelyhez a báb így vagy úgy kötődik, s amelynek ennél fogva minden részterülete – ha részletes tárgyalásra nem is, de legalább – említésre tarthatna számot a bábjáték jelenség tanulmányozása során. Mivel azonban a bábjátszás rendkívüli, már-már beláthatatlan sokszínűségének és az emberi kultúra gyökeréig visszanyúló történetének mindössze felületes áttekintése is szétfeszítené a dolgozat kereteit, az itt végrehajtani kívánt analízis nem térhet ki történeti konkrétumokra, illetve helyrajzi specifikumokra sem. Az alábbi vizsgálódásoknak szigorú határokat szab az a törekvés, amely a bábjátszás funkcióktól, alkalmazott eljárásoktól és más típusképző részletektől független *esztétikai* dimenzióinak feltárására irányul. A bábjáték tehát mint *kitüntetett jelenség*, önmagában – azaz különféle formai, technikai megvalósulásaitól, fejlettségi szintjeitől eltekintve – képezi az értekezés tárgyát.

A disszertáció elsőrendű célkitűzése a báb-játék-fenomén kortárs, filozófiai vonatkozású diskurzusának egy, az ezidáig közzétett teoretikus megfontolásokat beépítő, ám egyszersmind újszerű megközelítés révén kidolgozott aspektusokkal való gazdagítása. Olyan szempontokat szándékozom beemelni a bábelmélet – és vele a művészetfilozófia – vizsgálódási körébe, amelyek a báb-lét alakzatainak az Én-, valamint a képtudat és az identitás központi fogalmai mentén folytatott tárgyalása során megvilágíthatják azok esztétikai – és a filozófiai antropológia számára is relevanciával bíró – hozadékát.

A jelenség tárgyalásának relevanciája és aktualitása

Abból eredően, hogy az itt elvégzendő esztétikai vizsgálódás alapját képező művészi bábjátékról való beszédmodot a témának a színházi diskurzus kontextusába történő beágyazódása határozza meg, a bábót általában – a bevett tárgyalási struktúrák mentén – egy sajátos scenikai lehetőségeket hordozó színpadi kellékként szokás értelmezni. A báb mindenekelőtt az a tárgy, amelyet a szereplő karakter megjelenítése, azaz a szerep eljátszása céljából a színpadon mozgatva alkalmaznak. Mindez logikusan következik abból, hogy a báb-lét olyan játékkeret feltételez, amelyben a báb helyettesítő funkciót láthat el: a báb valaminek a helyére lép, felváltja azt, amit bemutat.

Napjaink tárgyakat szerepeltető előadóművészete azonban – mintegy szembehelyezkedve ezzel a rögzült elgondolással – mind nagyobb hajlandóságot mutat arra, hogy a bábót ne egyszerűen a színjátszás eszközként kezelje. Nem egy alapvetést kérdőjelezvén meg szüntelenül saját műfaji határait feszegeti, s miközben újra és újra rákérdez azok jelentőségére, játékkerének tényleges kiterjedését tematizálja. A közelmúltban egyre szembetűnőbbé vált, hogy a bábjátékművészet számos képviselője, mintegy kiiktatva alkotásaiból a klasszikus értelemben vett szerepjátszatást – amelyben a báb nem tenne többet vagy mást, mint jelképezne egy szereplőt – egy másik szintre helyezi át, illetve többrétűvé teszi a báb által végzett reprezentációt. A báb egyre inkább színjátszóként, a megjelenítés aktív résztvevőjeként, a mozgató partnereként, mintsem passzív, mozgatott figuraként, mindössze projekciós felületként van jelen, s ennek folyományaként azt a látszatot kelti, hogy ő egymaga, közvetlenül testesíti meg a szereplőt – a pusztá felfüggesztett és mozgatott módból kilépve visszahatóvá és együtt-játszóvá válik.

A múlt század közepe óta térhódító, úgynevezett „nyílt játékmód” döntő fordulatot hozott: a Szergej Obrazcov, Yves Joly, Albrecht Roser és Philippe Genty kezdeményezése folytán egész Európa- és Amerika-szerte elterjedt színpadi gyakorlatban a mozgatott tárgy és a mozgató személy egyaránt láthatóvá válnak, illetve látható módon jelennek meg a színpadon, a mozgatás szemmel követhető, nem elrejtett többé, s ennyiben megszűnik „titok”, vagy egyáltalán, „háttérből irányítás” lenni. Mindez alapvető változást eredményez báb és bábos *térbeli* viszonyában is: az egymáshoz képesti vertikális rendeződés ugyanis *horizontálisra* cserélődik, s ennek megfelelően immár nem az alá-fölérendelődés, hanem a mellérendelt helyzet, az együtt-játszás dominál. A bábos azzal, hogy a báb mellé lép (ki) a paraván mögül – mozgatói (mozgás-irányítói) funkcióján túl – maga is szerepet vállal. Egyszerre működik közre a másik alak szerepjátszásában és alakít saját maga is egy szerepet – mozgat egy másik testet és mozgatja saját, önnön testét, egyidejűleg jelenít és testesít meg, még hozzá igen összetett módon.

A *reprezentáció* és *inkarnáció* tekintetében is megfigyelhető és érzékelhetővé váló komplexitás mégis sokkal kevésbé művinek, mint inkább természetesnek, ismerősnek, életközelinek hat. Ennek oka pedig minden bizonnyal a bábuhoz fűződő ősi tapasztalatra, a gyakorta pszichológiai és etnológiai, illetve kulturális antropológiai kutatások tárgyát képező (az ember személyiségfejlődésében, valamint az őt körülvevő világhoz, annak anyagságához és a benne lezajló események ok-okozati összefüggéseihez való viszonya alakulásában meghatározó jelentőséggel bíró játékos vagy kultikus tevékenységként értelmezett) bábjátékban keresendő. A mai bábszínpadok történései ugyanis sok esetben a valóságot lekicsinyítve utánpótló gyerekjátékban, valamint a mágiát gyakorló rituális szokásokban megnyilvánuló, ösztönösnek vélt emberi cselekvéssel mutatnak rokonságot – mégpedig éppen a bábjátás lényegi mozzanataként értelmezett *megelevenítés* aktusának célja, módja és elementaritása tekintetében.

Ebből a meggyőződésből, miszerint a bábbal való játék különféle formái lényegileg nem szétválaszthatók (hiszen minden játék törvényt szab és követel, tehát rajta kívül nem létező viszonylatokat teremt) döntöttem a dolgozat címében is jelzett korreláció megtartása, azaz e kettős irányú vonatkozás együtt-tárgyalása, a *báb*-lét alakzatainak *játék* és *művészet* kontextusában egyaránt tetten érhető jelenség játékként és művészetként való kezelése mellett. Így a báb-jelenség rejtélyeit kutató gondolatmenet művészeti alkotásokban megvalósított, ennél fogva tehát művi, azaz nem természetes, nem spontán módon, hanem egy

előzetes, művi koncepció alapján előállított báb-játék-szituációkra támaszkodik ugyan, mégsem korlátozódik azokra az alkotói szándék mentén létrehozott és mind nézőként, mind mozgatóként egyedül a színpad terében kínálkozó tapasztalatokra, amelyek az egyes, voltaképpen a jelenség egészére vonatkoztatható megfigyeléseket szemléltetni hivatottak. Az alábbiakban kidolgozásra kerülő megfontolások tehát egy, az életben adódó – a művészet körén kívül eső – 'mintha' területén hozzáférhető tapasztalatokra ugyancsak érvényesnek mutatkoznak.

Amint az az elemzésre kerülő példák alapján megállapítható, az utóbbi néhány évtizedben a művészként fellépő bábjátékosok részéről mindinkább egy ellentétes irányú szándékok mentén kirajzolódó, különös kettős-törekvés figyelhető meg: a mozgató egyfelől hangsúlyt helyez a báb tárgyi mivoltára (s ezzel egyszersmind művi jellegére), másfelől a játék során egyre több, kimondottan autonóm és önazonos élőlényeknek tulajdonított képességgel ruházza fel azt, aminek következtében a báb végsősoron nem utal magán kívül semmire, csupán vissza (saját) magára. Játékosként nem csupán felhívja a figyelmet játékszere tényleges valóságára, de egyszersmind meg is bontja a kettejük között szükségszerűen fennálló hierarchiát. Eltörli a funkcionalitásból adódó szerephatárokat, közösséget teremt a játék résztvevőinek pozícióját illetően – így állítva elő a játék többszörösen paradox valószerűtlenségét, ami a mágiát gyakorló felnőtt animista világképére csakúgy jellemző, mint a tárgyakat szintén elevennek érzékelő, élő és élettelen, önmaga és tárgyi környezete határait összemosó gyermeki tekintetre.

A bábjáték folyamatában érvényre jutó prioritás ennyiben a *manipuláció* (irányítás) felől mindinkább az *animáció* (átlelkesítés) irányába tolódik el: egyre sokasodnak az olyan bábjátékszituációk, amelyek a műfaj legmerészebb lehetőségeit kutatva, szereplőjüknek mintegy (ön)tudatot kölcsönözve vetik föl a kérdést: hogyan viselkedne egy báb, ha – nem csupán *látszólag*, hanem ténylegesen megelevenedne – *életre kelne*? Mibe fekteti a dinamizáló energiát, hogyan irányítja a közös mozdulatok játékát az *átlelkesített* tárgyként felfogott bábu, amikor nem egy szerep-játszó, hanem egy – látszólag – magából kifejlő, önmagaként és önmeghatározóként megmutatkozó figurát jelenít meg az előadásban, amely az önálló döntéshozatal lehetőségére fókuszál?

A bábjáték terének kitágítását célzó performatív alkotások azáltal, hogy a báb belső nézőpontját formálják meg és adják hozzá a jelenség szemléléséhez, kivétel nélkül egy rendkívül izgalmas aspektussal gazdagítják a bábművészeti diskurzus vizsgálódási felületét.

Amellett, hogy érzékletesen fogalmazzák meg azokat, a báb lét- és működésmódját érintő kérdéseket, amelyek tisztázása alapvető fontosságúnak tűnik a bábjátzásnak mint kifejezési módnak az elméletére vonatkozóan, önreflexiójuk által új szempontokat is kínálnak e kérdések megválaszolásához. Olyan helyzeteket teremtenek meg, amelyekben a báb – miközben nagyon is bábként viselkedik (hiszen bábot játszik, vagyis nem akar másnak *látszani*, hanem akként *van*, ahogy ő maga) – kibillenni látszik a számára adódó, 'báb-létként' tételezett játéktérből. Függetlenedve szerepétől és mozgatóitól ide-oda tologatja a helyét abban: egyszerre fokozza a végletekig és törli meg az illúziót, s ily módon hitelesen, bábként mutat rá a megelevenítést szimuláló, átlelkesedést előhívó báb-mozgató játék mindenkori működési mechanizmusaira.

Nem lehet kérdéses tehát, hogy az ilyesfajta, műfaji korlátokat feszegető kísérletek számos tekintetben megbontják és némiképp átrendezik a báb-játék-fenomén hagyományos értelmezési kereteit megrajzoló viszonyrendszert. A tervezett vizsgálódás, amelynek alapját e kötött relációs háló, a bábmozgatótípusában működésbe lépő hatásmechanizmus feltérképezése biztosítja, arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi az, amire a jelenségnek ez a rendbontó perspektívát kínál, ugyanakkor alapos szemügyre vétele rámutat; továbbá, hogy ez mennyiben befolyásolja a bábjátzásról mint emberi (lét-)szükségletéről való gondolkodást, illetve annak további fejlődését.

A kutatás előzményei

A jelen értekezés témaként megjelölt kérdéskörrel *A bábjátzás paradoxonjai* címen írott dolgozatomban kezdtem el foglalkozni, amelyben a bábjátzás funkciójának, módszerének és hatásmechanizmusának minél körültekintőbb felvázolását igyekeztem elvégezni. Különös figyelmet fordítottam a játékfolyamat egyes összetevő elemeire, valamint a benne szükségszerűen előálló kapcsolati háló alapos tanulmányozására. A megvitatásra első körben érdemesnek tűnő elméleti problémák kifejtése során két, a bábjátzás – bábjáték révén történő – tematizálásába rendhagyó módon a báb perspektíváját is beemelő előadás mélyebb értelmezési rétegeinek kibontásán keresztül igazolódott be azoknak a relációknak az érvényessége és feloldhatatlansága, amelyekről ily módon világossá vált, hogy a bábjátzás döntően meghatározó tényezőiként tételeződnek.

A kidolgozott analízis mindenekelőtt a báb ambiguitása, valós-fiktív, statikus-dinamikus, autonóm-heteronóm 'műalkotásként', valamint az objektum-szubjektum, passzív-aktív, időbeni-időtlen 'lényként' való meghatározása során központi jelentőséggel és szervező erővel bíró, többnyire ellentmondásos fogalompárok mentén megképződő rejtélyes, kettős természetének megragadására koncentrálódott. Véleményem szerint ebből a dualitásból eredeztethető ugyanis az a különös fragmentális jelleg, amely egyfelől szoros korlátok közé szorítja a bábót, másfelől ugyanakkor a kifejezés egy sajátos eszköze lévén – határtalan szabadságot is biztosít számára.

A vizsgálódás fókuszában annak a szokatlan helyzetnek az észlelése és tudatosítása állt, amely az élettelen anyag életre keltése révén áll elő – különös hangsúlyt fektetve a játékszituáció körülményeinek, azokon belül is a báb, a bábjátékos és közönségük között megképződő relációk komplexitására, a báb intenzív, egyszerre közvetett és közvetlen jelenlétére, valamint a játékfolyamatra, amelyben a résztvevők együttműködése, illetve együttes átalakulása során egy új karakter jön létre.

A téma kidolgozásának módszere, a vizsgálódás és a szelekció szempontjai

A bábjátékozás paradoxonjait fejtegető korábbi elemzésnek a következőkben rögzítésre kerülő továbbgondolása során a tárgyhoz változatlanul – a bábelméleti diskurzus gyakorlatában némileg szokatlan módon – a fenomenológia felől igyekszem közelíteni. A reményeim szerint hiánypótlást végző, a báb ontológiai meghatározására (pontosabban meghatározhatatlanságának körüljárására) kifutó tisztán elméleti vizsgálódás érdekében megkísérlem kiemelni a jelenséget mind színházi, mind etnológiai és pszichológiai beágyazottságából – remélve, hogy a jelenség ilyen irányú vonatkozásaitól független, önmagában való szemlélése revelatív lehet, amennyiben a lényegi mozzanatok megragadását segítheti elő.

A dolgozat felvetése szerint az imént vázolt megközelítés nemcsak a bábelméleti vizsgálódás felületi kiterjesztését, valamint annak elmélyítését eredményezheti, hanem közelebb vihet a bábjáték különös jelentőségének megértéséhez is, amely azt nem csupán performatív művészeti műfajként, hanem az embernek a tárgyi világhoz és önmaga emberségéhez való viszonyulásában meghatározó szerepet játszó aktusként is elvitathatatlanul megilleti.

Az alábbiakban bizonyítani szánt elképzelés alátámasztása érdekében a kutatás mind teoretikus, mind praktikus látószögének kitágítása, valamint filozófiai alapokra történő felépítése egyaránt elengedhetetlennek tűnik.

A „köztes létezőként” felfogott báb a filozófia alapvető kérdéseinek tisztázására irányuló teoretikus érdeklődés számára is egyre nagyobb jelentőséggel bíró fenoméné vált. Számos neves gondolkodó írásaiban találkozunk a báb(u) tapasztalatának leírásával¹. E dolgozatban egyet emelünk ki közülük: Rainer Maria Rilke *Puppen* című esszéjéből, valamint a *Marionettentheater* című verséből vett idézetek pontosan írják le (megragadják?) a báb(u) felszámolhatatlannak bizonyuló, eldönthetetlen, ellentmondásos karakterét, ami végsősoron kizárja az egyértelműen rögzíthető elméleti állásfoglalás lehetőségét is.

Miként fentebb is említésre került, az a napjainkra világszerte képviselt alkotói attitűd, amely következtében az önmagát leleplező játékos (mozgó, szubjektum) és báb (mozgatott, objektum) egyazon mértékben láthatóak, új, a korábbinál jelentős mértékben szélesebb spektrumot nyitott e folyamatos fejlődésben és alakulásban lévő művészeti ág(csoport) gyakorlati és egyszersmind elméleti terepén is: a mozgató nem csupán akcióba, de interakcióba is léphet a bábbal.

Ezért a kapcsolódó, a központi kérdések megválaszolása szempontjából relevánsnak mutató irodalmi és szakirodalmi szöveghelyek mellett egyes, a bábjáték jelenség lényegi sajátosságának megragadását elősegítő alkotói megnyilvánulásokat is vizsgálok. *Mindenekelőtt olyanokat, amelyek a játék során megélt saját-test tapasztalatról és/vagy tudatállapotról számolnak be.* Abban bízom ugyanis, hogy ezek által könnyebben megközelíthetővé és teljesebb mértékben leírhatóvá válhat a bábbal való találkozás élménye, az a kimozdító, mozgásra kényszerítő hatás, amelyet a báb – nemcsak mozgásával, de már puszta (akár mozdulatlan) jelenlétével is – kiváltani képes.

Hipotézis

Amint az a közelmúltban mind szembeötlőbbé válik, a figurális színház kísérletező – mi több, sok esetben reflexív – tendenciái korábban nem tapasztalt igényeket elégítenek ki, továbbá az

¹ Ld. a Didier Plassard által összeállított, *Les mains de lumière: Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette* c. antológiát (Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2004.) és Darida Veronika „Inkább a bábu? Filozófusok bábszínháza” című tanulmányát (kézirat, megjelenés előtt) In *Elpis*, 2019.

emberi és/vagy különféle aspektusokból bábszerűnek mutakozó testek (együtt-)mozgása által létrejövő animáció kiaknázhatatlan potenciáljának kutatására is egyre csak fokozódó kreativitást mutatnak. Ezek a művészeti törekvések – s egyszersmind az én elméleti vállalkozásom is –, azt a célt szolgálják, hogy a báb életre keltésének / átlétkesítésének / átszellemítésének illúzióján keresztül minél több tudás, illetve tapasztalat váljon hozzáférhetővé az emberi lét vonatkozásában.

Az ilyen típusú játék során nem egyszerűen a megtestesített szerepkarakter ábrázolása zajlik, de az emberi lét szélsőséges (extrém) és elsődleges (primer) állapotainak felmutatása is. A vizsgálódás fókuszában a bábjáték fenomenjének e gyakorlata áll, amely tehát a hipotézis szerint alkalmas arra, hogy együtt mozgó, valós és képzeletbeli, passzív/aktív, jelen- és távollévő testeken azok medialitása által olyan szituációkat tegyen a művészek számára megvalósíthatóvá, a közönség számára pedig átélhetővé, tapasztalhatóvá, amelyek mindannyiunk segítségére szolgálhat abban, hogy mintegy visszanyerve az 'elfeledett gyermeki' tekintet nyitottságát és korlátlanágát vagy szert téve egy újfajta látásmódra, amely ahhoz mérhető szabadságot enged, lényegi összefüggéseket ismerjünk fel önmagunk, valamint a minket körülvevő világ kapcsolódására adódó lehetőségeket illetően.

A dolgozat felépítése

Az I. részben a saját megfigyeléseimet is alátámasztó jelentős bábteoretikai meghatározásokból kiindulva vizsgálom az általános értelemben vett bábjátás egyes folyamatlemeit, valamint hatásmechanizmusát (érintve sajátos szcenikai lehetőségeit is). Majd ezek összerendezése alapján igyekszem feltérképezni azokat a – többnyire a bábjátás műfajként történő kezeléséből adódó – kereteket, amelyek a bábjátást érintő beszédmód orientációját máig jellemzően meghatározzák. A fentiek kifejtését követően az e keretek behatároló jellegének felszámolására törekedve kísérlém meg árnyalni azt a bábjátásról mint (főként gyerekközönségnek szánt és főként szórakoztató) színpadi műfajról – kialakított képet, amely a téma bevett tárgyalási struktúrái mentén rögzül a köztudatban).

A báb mibenlétének tisztázása érdekében mindenekeelőtt egy, az általam megismert báb-definíciókat szintetizáló, ugyanakkor a bábjáték jelenség alapelemire és lényegi mozzanatára redukáló *minimáldefiníció* megalkotását kísérlém meg. Ezt követően a báb megjelenési kontextusát vázoló fel, és valós funkciójának eredetét kutatva igyekszem

alátámasztani a bábjáték jelenség kitüntetett voltát. A bábhatásmechanizmus címet viselő alfejezet a bábbal való találkozás tapasztalatát, annak ambivalens voltát állítja a vizsgálódás homlokterébe, valamint további kérdéseket fogalmaz meg a báb és az őt szemlélő és/vagy mozgató játékos egymáshoz való viszonyára, illetve e viszony megragadhatatlan, folytonosan kimozduló-dinamikát eredményező jellegére vonatkozóan. Majd a báb jelenlétében a nézői percepció által előhívott képi tudat (a valamit valamiként látás) felől igyekszem felfejteni a báb játékterében kibontakozó (kölcson)hatásokat, s ezen keresztül megközelíteni a báb elevenségét.

Ez a központi törekvés az, amelyhez elengedhetetlennek tűnik a színpadi kontextustól, és egyáltalán, valamennyi reprezentációs szándéktól elvonatkoztatott perspektíva, vagyis a tiszta játékként való értelmezés következtében érvényre jutó szempontok beemelése. A báb jelenlétének szemlélői vagy akár mozgatói tapasztalata, a báb potenciális játékszerként vagy éppen játékpartnerként való megélése (tehát a bábban rejlő játék-potenciál felismerére) ugyanis messze túlmutat a színpadi művek számos tekintetben rögzített keretek közé szorító közegén.

A művészeti kontextus a játék, sőt, a bábbal való találkozás élményének jóval szélesebb, s mindenki számára hozzáférhető (hiszen jellemzően már kisgyerekkorban megélt) tapasztalat területére történő kiterjesztése vezet át a második nagyobb egységben felvázolt problémakörhöz. Nevezetesen azt, az Önmaga és a Másik relációira való rákérdezést előlegzi meg, amelyet az azonosság és elkülönбözödés nem-szűnő játéka implicál – mégpedig éppen azzal, hogy (nem egészen) interszubjektív viszonyokban szétbogozhatatlanná, többé-már-nem-elkülöníthetetővé tesz.

A III. részben a játékos és a báb viszonyában megtapasztalható közösség-tapasztalat alaposabb szemügyre vétele érdekében – mintegy illusztrációkként – olyan bábjáték-szituációkat hívok segítségül, amelyekben a báb egy illuzórikus öntudat felett rendelkezik, s ezáltal kényszerű függő-helyzete látszólag feloldhatóvá válik. Tekintve, hogy a dolgozatban felvetődő, a báb megjelenése által előhívott problémák tisztázása, a báb-jelenséggel való szembekerülés során felvetődő kérdések megválaszolása képelméleti és antropológiai szempontokat egyaránt érvényesítő vizsgálódást feltételez, az elméleti analízis a kortárs, bábként alkalmazott tárgyakkal ko/operáló előadóművészet releváns (az említett, kapcsolódó szempontokat is érintő) alkotásaira támaszkodik.

Elsőként – mintegy felvezetés gyanánt – Ilka Schönbein *Metamorphosen* című sorozatának két darabját elemzem. Ezekben a rövid, utcai előadásra szánt etűdökben a művész egy különös test-maszkjátékkal éri el azt, hogy az általa megjelenített két figura egyszerre mutakozzon elevennek és bábszerűnek. A következő esettanulmány alapanyagát Kovács Domokos szintén egyszemélyes performansa, a *H.A.N.* nyújtja. A három mitológiai történetet eggyé fűző táncban ugyancsak sajátkezűleg fejlesztett technikával mozgatott figurákat látunk. Ám a habszivacs-kesztyűsbábok ebben a darabban átveszik a jellemzően emberi játékos által betöltött funkciót és életre keltik, áttelekesítik a valójában eleven, mégis holt matériának tetsző, akként megjelenő testet. A harmadik mű az eddigiektől eltérően nem egyéni, hanem társulati produkció. A japán *bunraku* technika ősi hagyományaihoz híven három játékos mozgat egy bábut, amely azonban nem csupán a megjeleníteni kívánt szereplőt testesíti meg, hanem saját magát, mint színészt is alakítja (eljátssza, bemutatja)². A Blind Summit Theatre *The Table* című előadása egy asztali bábjáték terébe invitál, hogy iróniával bár, mégis komolyan elgondolkoztasson a báb legmélyebb egzisztenciális kérdéseiről. Az elemzések sorában következő, keletkezési idejét tekintve azonban első, hiszen a legkorábbi (kortársnak már nem is igen nevezhető), úttörő alkotás Philippe Genty tragikus marionett-játéka, amelyben szintén egyetlen figura szerepel Ugyanakkor a művész is jelen van – nemcsak mozgatóként, de szereplőként és (mint mozgató) önmaga is. Akárcsak az általa mozgatott báb, egyszerre kerül bele a mű kontextusába és marad kívül azon.

A dolgozat központi feltevését alátámasztó gondolatmenetet a dolgozat IV., zárófejezetében igyekszem kibontani, méghozzá a bábról való gondolkodás voltaképpeni kiinduló-, közép-, vagy végpontjaiként egyaránt tételezhető írás, nevezetesen Platón és Kleist vonatkozó szöveghelyei mentén, amelyek együttozvasásának központi jelentőséggel bíró hozadékára Rüdiger Bubner hívta fel a figyelmet *Philosophisches über Marionnette* címen megjelent, 1980-as tanulmányával. S végül, a báb, illetve a marionett filozófiai jelentőségének tisztázását követően Helmuth Plessner a szerepjátszás antropológiájáról megfogalmazott gondolatait alkalmazva a báb játékterére, a báb-léthez képest meghatározott emberi egzisztenciára vonatkozó tudás árnyalását kísérem meg.

² A bunrakuról ld. Roland Barthes: „On Bunraku” In *The Drama Review*. 15/2. Theatre in Asia (1971), 76–80. o.

Az értekezés tudományos kontextusát megrajzoló bábelmélettörténeti diskurzus

A bábjáték esetében egy olyan ősi, kulturális fenoménről van szó, amelynek bár vannak művészi igényű és színvonalú megjelenési formái, ez a nézet – a művészet egyéb formáitól némiképp eltérően – mégsem volt mindig teljes körűen elfogadott (s voltaképpen máig sem az). A „művészi” bábjátékról való beszéd az európai kontinensen „hivatalosan” csak a múlt század első felében nyert egyáltalán létjogosultságot.

Ennek oka minden bizonnyal a báb alapvetően nem a művészi kifejezés eszközeként felfogott 'játékszer' vagy éppen 'rituális kellék' mivoltára vezethető vissza, amely felfogás a báb-jelenség megértésének alakulása során az európai kultúra esetében legalábbis feltétlenül uralkodónak és meghatározónak bizonyult.³ A báb, a bábu vallási szertartások felszerelésének vagy a gyerekszoba berendezésének részét képező, valamiféle (nem tisztán, de elsőrendűen) praktikus célra használt tárgy, amely ugyanakkor nem illeszthető be egyszerűen a tárgyak egyik kategóriájába sem.

Hiszen megjelenít valamit, valami rajta kívülre utal, jelenvalóvá teszi azt (kép), vagyis nem pusztán használati tárgy, de egyszersmind kötetlen kezelésmódot enged meg, hiszen mind testi, mind szellemi értelemben kezelhető (érinthető, mozgatható, ölbevehető, felruházható, levetköztethető, megszúrkálható, szétnyitható, szeretgethető, megkínózható...), s ennyiben kultikus és/vagy műtárgynak sem tekinthető. Adódna ugyan, hogy egyik, másik, sőt tulajdonképpen mindkét tárgycsoporthoz tartozóként gondoljuk el, mégis úgy tűnik, ellenáll a besorolás kényszerének.

A bábu, a baba, báb-tárgy egy eszköz, betöltött funkciója ugyanakkor megkülönbözteti minden más kelléktől (rekvizitum), és leginkább a hangszerhez (instrumentum) teszi hasonlatossá. Egy báb-plasztika mögöttes figurája nem rögzített (oly módon, ahogyan a szoboré vagy a maszké általában igen) – a bábra irányuló tekintet számára nincs előírva sem tisztelet, sem egyfajta meghatározott hozzáállást: olyan alakot testesít meg, akiben „használója” mintegy társra lelhet.

³ Ld. *Les rituels de la marionnette*. Publication de la journée d'études dirigée par Dominique Houdart, Musée Gadagne, Lyon, 2003. Rencontres de Gadagne, Lyon, 2004.

Gerd Taube bábjáték-historiográfiája⁴ alapján a bábművészet-elmélet kezdetei a huszadik század harmincas éveire tehetőek: egy 1931-ben publikált művészetfilozófiai elemzésből eredezteti a bábbal való színpadi játék körüli esztétikai diskurzus elindulását. Megállapítható tehát, hogy a bábjáték-jelenség művészettudományok számára is releváns területként történő megközelítése igen későn jelentkezett az európai gondolkodásban.

A bábelmélet Taube által a német nyelvű szakirodalomban fellelt első forrásainak tárgyalása előtt azonban elengedhetetlennek tűnik említést tenni egy, azt csupán kevéssel megelőző munkáról, amely egyfajta nullpontként is értelmezhető és jól megvilágítani látszik a bábjáték jelenség státuszának korábbi eldöntetlenségét, illetve a bábjáték és a művészet viszonyának tisztázására ezidőtájt kibontakozó igény jelentőségét. Taube komoly elismerésre számot tartó munkája, amelytől elvitathatatlan, hogy egy figyelemre méltó méreteket és mélységeket öltő történeti kutatás eredményeit nyújtja, a bábjáték esztétikai diskurzusának kialakulását tárgyaló fejezetében nem tesz említést Walter Benjamin – 1930-ban kritikai glosszaként közzétett – *Lob der Puppe* [A báb dicsérete] címet viselő írásáról⁵. A bírált könyv szemléletét minden tekintetben messze meghaladó gondolatmenet az annak szerzője által képviselt nézetekkel szembehelyezkedve a báb valódi értékeit hangsúlyozza.

A recenzió tárgya egy két kötetes, gazdagon illusztrált szöveg, amely 1929-ben jelent meg *Puppen und Puppenspiele* [Bábok és Bábjátékok]⁶ címmel és a báb történetének az ősidőktől egészen a 20. század második évtizedéig terjedő áttekintésére vállalkozott. A kultúratörténész Max von Boehn – feltehetően ismeretterjesztést célzó, elsősorban felsorolásnak ható írása – azonban feladatának tekintette a báb mibenlétének meghatározását is. A definíciónak szentelt bevezető rész ugyan a művészet kontextusában tárgyalja a báb/játék jelenségét, mégis határozottan elválasztani igyekszik attól. Nem egy, a művészet körébe sorolandó jelenséggént tekint a bábra, hanem a művészet kezdetleges „elődjét” véli felfedezni benne: egy *kísérletet*.⁷

A báb Boehn számára „a képzőművészet kezdetét jelenti”, amelyet – Alois Riegl nyomán – a plasztikához köt; egy olyan kezdetet, amely azonban letért a fejlődés útjáról, pontosabban

⁴ Gerd Taube: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels”*. Niemeyer, Tübingen, 1995., különösen: 62–67. o.

⁵ Walter Benjamin: „Lob der Puppe”. In Uő: *Kritiken und Rezensionen 1912-1931*.

Ld. <https://gutenberg.spiegel.de/buch/kritiken-und-rezensionen-1912-1931-2981/91> (Utolsó megtekintés: 2019. 06. 20.)

⁶ Max von Boehn: *Puppen und Puppenspiele*. Bruckmann, München, 1929. Megj. angol nyelven: *Puppets and Automata* (Bernard Show jegyzeteivel) Ford. Josephine Nicoll. Dover Publications, New York, 1972.

⁷ Boehn egy általános érvényűként feltüntetett megállapítást tesz a báb mibenlétéről, miszerint „[a] mai ember csupán egy gyerekjátékot lát benne.” Ld. BOEHN, 1929. 2. o

egyetlen tekintetben mutatkozik meg a fejlettsége: „a technika furfangjában”. Érdekes megfigyelni, hogy Boehn nem mást, mint éppen a *lelki momentumot* hiányolja a báb játékból, s ezzel indokolja annak művészettől való elmaradását, az esztétikai hatás elérésére való képtelenségét. Dacára annak, hogy „elkápráztat”, a báb szerinte sohasem válhat művészetté, hiszen – Boehn szavait idézve – „hátramaradt a művészet templomának előterében”⁸. Igaz, a szerző azt is hangsúlyozza, hogy ez utóbbi, nevezetesen a „művészetté válás” a báb esetében nem is tekinthető célnak, hiszen az „tökéletes megtévesztésre törekszik, nem esztétikai hatásra”.⁹

Az egyedüli aspektus, amelyből a báb Boehn szemében is kivételes értéket hordoz, nem a művészet, hanem a *mágia* területéhez kapcsolódik. A felvezető sorokban többször is kitérőt tesz, hogy nyomatékosítsa a tényt, miszerint a báb „évezredek óta létezik [...] a misztikus-mágikus kapcsolatok titokzatos szférájában [...], valamiféle megmagyarázhatatlan módon összekapcsolta az Innent és a Túlt és a láthatatlan világának mélyére hatolt.”¹⁰ Ez pedig alátámasztani látszik a fenti feltevést, miszerint a valamelyest a kötetben is tükröződő, s a korban valószínűsíthetően uralkodónak bizonyuló báb-felfogást a báb etnológiai besorolása határozta meg. Walter Benjamin azonban nyilván nem ezt, a bábnak e jellemzően közvetítő, mágikus karakterét kidomborító (köz)felfogását, hanem a szerző mulasztásait és felszínességét marasztalta el, ami véleménye szerint csak hátráltatja az olvasót abban, hogy a báb-rejtély megismeréséhez közelebb kerülve megértse annak sokrétű jelentőségét.

⁸ A Boehn által a bábbal kapcsolatba hozott 'művészet temploma' kép Edward Gordon Craig *A színész és az übermarionett* címen megjelent (1918) írásában kifejtett mitikus báb-történetet juttathatja eszünkbe. Craig számára azonban a báb, „a régi templomok kőszobrainak leszármazottja”, amelyből mára „valamilyen elfajzott istenség lett [ám] ma is, mint minden időben közeli barátja a gyermekeknek és változatlanul érti a módját, miképpen válassza ki és vonzza magához híveit” nem a templom előterében, csukott kapuk mögött rekedt prototípus, hanem maga az istenség, aki kiűzetett a szentélyből. Ld. Edward Gordon Craig: „A színész és az übermarionett” In *Színház* XXVII. évf. (1994) 9. sz. 36–46. o., különösen: 43. o. skk.

⁹ „Die Puppen dagegen hat alle Raffinements einer fortgeschrittenen Technik in ihren Dienst gezwungen, strebt sie doch nach vollkommener Täuschung, nicht nach ästhetischer Wirkung.” Majd Boehn így folytatja: „Míg a művészet a lényegtelenről és a véletlenről tesz le és a lélek visszaadására törekszik, [...] a báb épp a lelki momentumról mondott le a felületesség és külsőlegesség kiemelése és fokozása érdekében.” Ld. BOEHN, 1929. 2. o. [„Während die Kunst unter Verzicht auf das Unwesentliche und Zufällige nach der Wiedergabe der Seele strebt, hat die Puppe gerade auf das seelische Moment verzichtet, um das Oberflächliche und Außerliche zu betonen und zu steigern.”] Fontos megjegyezni továbbá, hogy a bábjátékot Boehn a hatás, a befogadás felől írja le, és a báb nézői fantáziát lekorlátozó jellegében látja az akadályoztatást: „A művészet alkotásai számolhatnak a néző fantáziájával, a báb viszont a legkisebb játékkeret sem engedi át annak.” Ld. BOEHN, 1929. 2. o. [„Die Schöpfungen der Kunst dürfen mit der Phantasie des Beschauers rechnen, die Puppe überläßt ihr nicht den mindesten Spielraum.”]

¹⁰ BOEHN, 1929. 4. o.

Kritikájában a legnagyobb nyomatókot a Heinrich von Kleist – a tárgy vonatkozásában tagadhatatlan – érdemének tárgyalásában megmutatkozó torzításra helyezi.¹¹

Igaz, mindmáig nem nyert egyértelmű bizonyítást, hogy e recenzióban tett állásfoglalás és a voltaképpen, minőségi bábelmélet-írás történetének kezdetei között van-e összefüggés, mégis joggal merül fel a gyanú, hogy a báb, illetve a bábjáték filozófiai vonatkozásainak napjainkra már széles körben elterjedt érvényessége Benjamtól eredhet. E báb iránti szenvedélyt kifejezésre juttató értekezés kétségtelenül felhívta olvasói – köztük feltehetően a bábbal foglalkozó szakemberek – figyelmét a kleisti gondolatokra, s elképzelhető, hogy ötletet adott azok felhasználására, továbbgondolására is, következésképpen – ha nem is közvetlenül – hozzájárult a báb művészetként való elismertetéséhez.

Amint arra Meike Wagner hatástörténeti elemzése rámutat¹², az 1930-as évek német bábeóriája a marionettek játéka kapcsán Kleist által (is) fejtegetett kellem [Anmut] és báj [Grazie] esztétikai minőségeire alapozva érvel a bábjáték művészeti minősége, illetve jelentősége mellett.¹³

Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* címen, a *Berliner Abendblätter* hasábjain közölt, enigmatikus esszéje¹⁴ 1810-es megjelenését követően hosszú évtizedeken keresztül csaknem

¹¹ „Des Autors verbissene Neigung fürs Juste milieu, die dieser spannungsreichen Welt der Puppen nie ganz gerecht werden kann, verrät sich überdeutlich in der Diskussion, die er, ein wenig unvorsichtig, über Kleists Marionettenaufsatz eröffnet. Er will da auf nichts geringeres hinarbeiten als diese Seiten, die allen philosophischen Freunden der Marionetten (und welcher Marionettenfreud wäre nicht Philosoph) für den Schlüssel zu ihrer Erkenntnis galten, aus der Diskussion dieser Frage ein für allemal auszuschalten. Mit welcher Gründen? Kleist habe hier gleichnisweise, um vor der Zensur sie sicherzustellen, politische Gedankengänge entwickelt. Welche, erklärt Boehn nicht. Mir aber war es der gewünschtste Anlaß, zum vierten oder fünftenmal diesen Essay vorzunehmen, von dem da behauptet wird, nur Leute, die ihn nie gelesen hätten, könnten, in diesem Zusammenhang, so viel Aufhebens davon machen. Wie hier die Marionette mit dem Gotte konfrontiert wird, der Mensch in seinen reflexiven Schranken hilflos zwischen beiden hängt, das ist freilich ein so unvergeßliches Bild, daß es schon mancherlei Unausgesprochenes decken könnte. Allein davon wissen wir nichts. Und hätte der Verfasser schlicht und recht sich hier ans Ausgesprochene gehalten, so wäre der gedankenreiche Elan, mit dem sich die Romantik vor hundert Jahren seines Themas bemächtigt hat, ihm nicht verloren gewesen.” Ld. In BENJAMIN, 1930.

¹² Meike Wagner: „Von der 'Grazie' zum 'Stil'. Kleist und die deutsche Puppentheorie in den 1930er Jahren”. In *double Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. 26. sz. *Am Ende des Fandens...? Heinrich von Kleist „Über das Marionettentheater” wiedergelesen*. Theater der Zeit, Berlin, 2012. 24–27. o.

¹³ Az 'Anmut', a 'Grazie' és a 'Reiz' szavakkal jelölt esztétikai minőségeiről bővebben ld. pl. Benkő Krisztián *Bábok és Automaták* c. kötetét, különösen az „Unheimlich és Grácia a német romantikában” fejezetet. Napkút, Budapest, 2011. 111–151. o.

¹⁴ Heinrich von Kleist: „A marionettszínházról”. In Uő: *Próza*. Szerk.: Földényi F. László. Kalligram, Pozsony, 2013. 321–326. o. Ford.: Petra-Szabó Gizella

egészen visszhang nélkül maradt.¹⁵ A 19. század folyamán érdemi vonatkozásban mindössze említés szintjén került elő, többek között E. T. A. Hoffmann egy 1812-es levelében¹⁶. Annak felismerésére, hogy Kleist marionett-esszéje „egy darabka filozófiaként” (Hofmannsthal) a szerző egész életművéhez kulcsot adhat, illetve más megvilágításba helyezheti azt, csak jóval később került sor, a szöveg tudományos igényű feldolgozása pedig csak a 20. század elején kezdődött meg, Kayka¹⁷ és Hellmann¹⁸ munkássága révén.¹⁹

Boehn könyvének kiadása után nem sokkal, az első bábesztétikai írásként számon tartott értekezés, nevezetesen Lothar Buschmeyer *Die ästhetische Wirkungen des Puppenspiels* [A bábjáték esztétikai hatásai] címen 1931-ben megjelent monográfiája²⁰ is közvetlenül hivatkozik Kleist argumentációjára, amelyből a bábjáték kapcsán valaha papírra vetett „legszellemibb és legmélyebb gondolatokat”²¹ véli kiolvasni. Buschmeyer saját bábesztétikai teóriájának kidolgozása során központi kategóriaként kezeli a grácia fogalmát, s „a kellem testi kifejeződését”.²²

Hasonlóan jár el hat évvel később a kleisti „marionettelméletet” ugyancsak kiindulópontként tételező és azt közvetlenül hivatkozó Fritz Eichler is.²³ Eichler 1937-ben publikált, színházelméleti írása – amint az már annak címéből is kiviláglik – nem kevesebbet tűz ki célul, mint *a kesztyűsbáb- és a marionettszínház lényegének* megragadását, illetve annak a bábjáték korabeli gyakorlatába történő átültetését.²⁴ Az olyan állítások, mint például „egyedül a marionett képes abszolút értelemben megtestesíteni egy eszmét; mert mentes a szerves

¹⁵ Megj.: Attól a cikk körül kibontakozó botránytól eltekintve, amelynek következtében szerzője beidéztet kapott a rendőrkapitányságra. Ld. Jörg Lehmann *Gott und Gliedermann* című tanulmányát in Markus Joss – Jörg Lehmann (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Theater der Zeit*, Berlin, 2016. 128–132. itt.: 129. o.

¹⁶ Ld. E.T.A. Hoffmann Hitzig-nek címzett, 1812. július 1-én kelt levelét.

¹⁷ Ernst Kayka: *Kleist und die Romantik*. Berlin, 1906

¹⁸ Hanna Hellmann: *Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems*. Heidelberg, 1911.; Uő: „Über das Marionettentheater”. In Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*. Erich Schmidt, Berlin, 1967. 17–31. o.

¹⁹ Részletesebben ld. in Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler, Stuttgart, 2009. 152–156. o.

²⁰ Lothar Buschmeyer: *Die ästhetische Wirkungen des Puppenspiels*. Oppeln: Pohl, Jena, 1931.

²¹ BUSCHMEYER, 1931. alapján id. WAGNER, 2012. 24. o.

²² „Der Kern der Anmut ist ja das Gleichmaß von Innerem und Äußerem, von Sinnlichem und Geistigem, das jeder Puppe in die Wiege gelegt ist. Die Bewegungen machen den Eindruck des Natürlichen, Unwillkürlichen und Ungewollten, es ruht in ihnen eine gewisse naturgewachsene Anmut, die zierliche Anmut.” Ld. BUSCHMEYER, 1931. 79. o.

²³ Fritz Eichler: *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettentheaters*. [Phil. Diss. Univ. München, 1936.] Emsdetten: Lechte, München, 1937.

²⁴ WAGNER, 2012. 25. o.

individualitás minden súlyától és egyoldalúságától”²⁵ Meike Wagner megállapítása szerint Eichler esetében azt a (részben programadó) küldetést szolgálták, amelynek elsőrendű célja az volt, hogy marionettek táncát tematizáló párbeszéd leírása révén igen figyelemreméltó módon szavakba öntött kleist-i állásfoglalást felhasználva, az irodalmi művet bábesztétikaként olvasva a kor bábszínházának érvényt szerezzen.²⁶

Napjainkban már nem csupán a filozófusok és esztéták, de a bábtörténészek és -teoretikusok körében is Kleist képezi a *marionettszínházról* való elméleti gondolkodás abszolút origóját. Az ide vezető úton pedig meglehet, nem Buschmeyer tette meg az első lépést. Az angol nyelvű színházelméleti szakirodalom egyik jelentős darabja, Edward Gordon Craig 1908 áprilisában a – már említett – *A színész és az übermarionett* (*The Actor and the Übermarionette*) címen a *The Mask* folyóiratban közzétett programadó írásában²⁷ a vázolt gondolatmenet számos ponton a kleisti logikát idézi; ez annak dacára is egyértelműnek tűnik, hogy Kleist neve egyszer sem bukkan fel (nemcsak ebben a szövegben, de hivatkozott szerzőként a Craig nevéhez kötődő lapokban egyáltalán). Habár nem igazolható, hogy ténylegesen arra támaszkodik, az a tény, miszerint Kleist esszéjének angol nyelvű fordítása a Craig által szerkesztett *Marionnett to-night* címet viselő lapban jelent meg²⁸, arra enged következtetni, hogy a szerző ismerte, s felhasználta azt az übermarionett teóriájának megalkotása során.²⁹

E konkrét hivatkozás mellőzése okán az, hogy Penny Francis 2011-ben már Kleist szövegével indítja a *Puppetry: A Reader in Theatre Practice* címen megjelent szöveggyűjteményének

²⁵ „Zur Wesenserkenntnis der Marionette kam es erst, als sich eine Geistesschicht ihrer annahm, die Romantiker. [...] Sie wird ihnen Symbol für das Gebundensein des Menschen an eine irrationale unbegreifliche Macht, Symbol für die Irrealität der ihn umgebenden Erscheinungswelt. Die anorganische Unlebendigkeit der am Faden gezogenen Puppe erfährt durch sie eine bewußte Stilwertung. Sie wird charakteristischer, bedeutungsvoller Ausdruck eines auf Realisierung einer abstrakten Idee, dem organischen Leben sich entziehenden romantischen Kunstgeistes. Nur die Marionette kann eine Idee absolut verkörpern; denn sie ist frei von aller Schwere und Einseitigkeit organischer Individualität.” EICHLER, 1937. 33. o.

²⁶ WAGNER, 2012. 24. o.

²⁷ Edward Gordon Craig: „A színész és az übermarionett” In *Színház*. XXVII. évf. 9. sz. 1994. 34–45. o Ford.: Szántó Judit. Eredeti megj. a *The Mask* c. folyóiratban (1908).

²⁸ Kleist esszéje Amadeo Foresti fordításában jelent meg. Ld. Heinrich von Kleist: „On the marionette theatre” In *The Marionnette to-night*. Vol.4. 105–113. o.

A *The Marionnette to-night* című lapban, amely 1918 júliusa és 1919 januárja között működött, Craig Tom Fool álnéven több bábjátékot is megjelentetett, pl.: „The tune the Old Cow died of” In *The Marionnette to-night* Vol.2, 48–53 o. „The Gordian Knot” In *The Marionnette to-night* Vol.3, 82–87 o. A rövidéletű, ám annál nagyobb színháztörténeti jelentőséggel bíró folyóiratról ld. még pl. Benkő Krisztián: *Bábok és automaták* c. kötetének „The Marionnette to-night – Gordon Craig bábelmélete 1918-1989” c. fejezetét. Napkút, Budapest, 2011. 171–176. o.

²⁹ Craig Kleist szövegéhez való viszonyáról ld. még Földényi F. László: „A Halál és az Übermarionett”. In *Jelenkor* 55. évf. (2012) 1. sz. 1345–1351. o.

<http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2404/a-halal-es-az-uber-marionett> (Utolsó megtekintés: 2019. 05. 25.)

Esztétikákat tárgyaló fejezetét³⁰, feltehetően Henryk Jurkowski hatásának tudható be. A világszerte ismert és elismert lengyel bábtörténész volt az ugyanis, akinek Kleist jelentőségét méltató írásai viszonylag korán (először 1988-ban) angol nyelven is hozzáférhetőkké váltak³¹.

A Kleist-recepció francia nyelvű bábelméleti szakirodalomba való beépülése jóval későbbre, az 1970-es évek elejére tehető. (Említésre méltó fejlemény ugyanakkor, hogy 2007-ben Claude Gaudin már egy teljes kötetet szentel „Kleist és a marionett színháznak”.³²) A legkorábbi, már figyelemreméltó elméleti fejtegetéseket is tartalmazó, címében – *Marionnettes et Marionnettistes de France* – Boehn munkáját idéző, ám a tartalmi állításokat illetően azt nagymértékben meghaladó albumban³³ még nem található nyoma annak, hogy a szerző egyáltalán ismerte volna Kleist *A marionettszínházról* (*Über das Marionettentheater*) címen papírra vetett, s időközben mind számottevőbb érdeklődéstől övezett megfontolásait.

Erre magyarázatul szolgálhat az is, hogy Kleist érintett műve épp e kötet kiadásának évében, vagyis 1947-ben jelent meg franciául. André-Charles Gervais ugyan nem említi a német író, könyvének egyik, elméleti megközelítést tükröző fejezetében [*Essais psychologiques*] a kleisti gondolatmenetbe illeszkedő paradox jelleget nevezi meg a bábjáték központi elemeként – mind a báb, mind a bábos, mind pedig a közönség vonatkozásában.

Gervais jelen vizsgálódás szempontjából mérföldkőnek tekinthető bábelméleti publikációja után csaknem huszonöt év telik el, míg megjelenik a következő említésre méltó francia nyelvű bábelméleti szakirodalom – Roger-Daniel Bensky tollából³⁴. Bensky 1971-ben – ahogyan tíz évvel később Annie Gilles is – már egyértelműen beépíti könyvébe a kleisti gondolatokat. Utóbbi *Le jeu de la marionnette* [A marionett játéka] címen teszi közzé tudományos eredményeit³⁵; s ezzel a gesztussal nem zárható ki, hogy Lothar Buschmeyer – éppen négy évtizeddel korábban megfogalmazott – döntő jelentőségű állítására utal vissza, miszerint *a báb a játék alanya* (s nem pedig a tárgya) volna.³⁶

³⁰ Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Palgrave Macmillan, New York, 2011.

³¹ Henryk Jurkowski: *Aspects of Puppet Theatre*. Puppet Centre Trust, 1988. (2. kiad: Penny Francis (ed), Red Globe Press, London, 2013.)

³² Claude Gaudin: *La marionnette et son théâtre. Le „théâtre” de Kleist et sa postérité*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

³³ André-Charles Gervais: *Marionnettes et marionnettistes de France: Tableau général de l'activité des Manipulateurs de Poupées*. Bordas, Paris, 1947.

³⁴ Roger-Daniel Bensky: *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph, Nizet, 2000. (1971)

³⁵ Annie Gilles: *Le jeu de la marionnette*. Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1981.

³⁶ BUSCHMEYER, 1931. o.

Lothar Buschmeyer *Die Kunst des Puppenspiels* [A bábjáték művészete] címen írott doktori értekezésének közzétett változatában³⁷ elsőként tett kísérletet arra, hogy a bábjátékot úgymond „felvegye a művészetek sorába”; s – Fritz Eichler tevékenységét előkészítendő – a dramatikus művészetek részeként építse be annak „rendszerébe”. A bábjáték ’művészetéről’ a bábjáték ’esztétikai hatásaira’ módosított cím nyilvánvalóvá teszi azt – a szerző részéről követni kívánt perspektívára vonatkozó – választást, amellyel kapcsolatban fontos kiemelni, hogy esztétikán Buschmeyer a hegeli hagyomány szerint elgondolt művészetelméletet értette. A neokantiánus „beleérzés” [Einfühlung] kifejezés az általa létrehozott első bábművészet-elméleti analízis központi fogalmaként jelenik meg. Albert Ziegler 1984-es szövege szerint³⁸ annak a pszichés aktusnak a jelölésére használja ezt a szót, amely során egy külső érzéki megjelenés a szemlélés révén lelki tartalommal telítődik.

Nézete szerint ez az „átlelkesítési aktus” képezi az esztétikai élvezet alapját: a bábjáték szemlélése közben fellépő örömrészletet az élettelen anyag elevenségként való érzékelése váltja ki. A bábjátékost Buschmeyer a „közvetlen színész” ellentétéként határozza meg, olyan színjátszó személyként, aki a halott bábót – mintegy beiktatva önmaga és a színjáték közé – „közvetítő” eszközként használja. A báb „(...) csupán azáltal tesz látszólagos mozdulatokat, hogy ő (a játékos) a saját szervezetének mozdulatait, adott körülmények között egy saját nyelvet kölcsönöz a bábnak”³⁹ – írja.

A *bábokkal való játék* helyett a *bábok játékáról* szólván, a bábót mindvégig az ábrázolás és egyáltalán, a cselekvés *alanyaként* tárgyalja.⁴⁰ Buschmeyer számára a báb olyan szemléltető tárgy, amelyen keresztül minden esetben egy ember reprezentációja történik, még hozzá konkrét és absztrakt módon egyaránt: nem kevesebbet, mint az „általánosabb értelemben vett emberi” szimbólumát látja benne.

Figyelemreméltó tény, hogy a bábelmélet voltaképpen megalkotója, az első tudományos igényű elemzés elkészítője is megfogalmazza azt a máig zavarbaejtő állítást, miszerint a báb a játék során annak (egyfajta) szubjektumává, úgyszólván szerep-

³⁷ Lothar Buschmeyer: *Die Kunst des Puppenspiels*. Phil. Diss. Erfurt, 1930. Megjelent: *Die ästhetische Wirkungen des Puppenspiels*. Oppeln: Pohl, Jena, 1931.

³⁸ Ld. a hivatkozást: ZIEGLER, 1984. 113–120. o.

³⁹ „[...] welches es nur dadurch zu scheinbaren Bewegungen bringt, indem er die Bewegungen seines eigenen Organismus, ja unter Umständen die eigene Sprache, der Puppe verleiht.” Ld. BUSCHMEYER, 1931. 19 o. sk.

⁴⁰ A „Spiel mit Puppen” szókapcsolatot felváltó „Spiel der Puppen” birtokos szerkezet használata a báb eszköz mivoltának háttérbe szorulásával egyszerre mind a játékpártnaként történő kezelés jelentőségének elsikkadását is eredményezi, miközben a bábót a játék egyedüli alanyaként tételezi.

szubjektummá [Rollensubjekt] válik. Az ebből a felismerésből eredeztethető szemléletmód, amely tehát a bábra olyan tárgyként tekint, amelyben megvan a potenciál, hogy elkülönülve lehetővé tegyen *minden* viszonylatot, s ekképpen alanyi funkciót töltsön be vagy éppen pusztán tárggyá dermedjen, a bábjátékról mint művészetről való esztétikai gondolkodás bázisát, s ennél fogva az általam végzett kutatás egyik legfontosabb alapkövét is jelenti.

A Buschmeyer által kidolgozott bábjátékművészet-koncepcióval sok szempontból rokonítható elgondolásokat fejteget Konstanza Kavrakova-Lorenz, amikor 1986-os berlini disszertációjában a bábjátékot mint 'szinergetikus művészeti formát' írja le, a bábfigurát pedig „ambivalens valóságként” értelmezi.⁴¹ A bábjáték alak-képzésként értendő ábrázolási folyamata szerint az észlelésben zárul le, amikor is a művészeti formák együtt- és kölcsönhatása megragadta a befogadó tudatát, működésbe hozta képzelőerejét és megmozgatta fantáziáját. Hiszen ennek köszönhetően válik lehetségessé, hogy létrejöjjenek olyan előadóművészeti formák, amelyek az embert mint érzéki matériát részben vagy akár teljes egészében kiiktatják, anélkül, hogy a figura-alkotás sérülést szenvedne.⁴²

Azt a lépést, amelynek köszönhetően a báb és a játékos együttmozgása során folyamatosan működésben lévő energiatranszformáció egy, a fenomenológia eszköztárával lefolytatott vizsgálat tárgyává vált, a nagyhírű stuttgarti főiskola egyik művészprofesszora tette meg. Werner Knoedgen már az 1980-as években mélyreható megfigyeléseket végzett mind saját, mind pedig tanítványai játékán, a bábjáték esetében – általa (is) a szubjektum-objektum dialektikára vonatkoztatott és később akként leírt – különös módon jelentkező és megtapasztalhatóvá váló viszony tanulmányozása céljából.

A *Das unmögliche Theater* [A lehetetlen színház] címet viselő, az alcímben egyértelművé tett szándéka szerint „a figuraszínház fenomenológiájához” írott kötetben rögzített észrevételei Knoedgent annak megállapítására vezették, hogy a bábjátékban „a

⁴¹ Konstanza Kavrakova-Lorenz: *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform – Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers*. [Phil. Diss. Humboldt-Univ. zu Berlin] Berlin, 1986. A disszertáció téziseit ld. In Manfred Wegner (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Prometh, Köln, 1989. 230–241. o.

⁴² „Vollendet wird er (der Darstellungsvorgang), als gestalterzeugender Prozeß, erst in der Perzeption, unabhängig von den Meditationsweisen. Das heißt, daß die Zusammen-/Wechselwirkung der Kunstformen, das Bewußtsein des Rezipierten, wird die Figur ambivalenten Realität. Dank dieser Tatsache können Formen der Darstellungskunst entstehen, die den Menschen als sinnliches Material zum Teil oder völlig entbehren, ohne die Figurenzeugungen zu verletzen.” Ld. KAVRAKOVA-LORENZ, 1986. 40. o.

szubsztanciális szubjektum objektiválódása”, s azzal egyidőben „a szubsztanciális objektum szubjektiválódása” zajlik.⁴³

A báb *tárgyiságát* választotta a cseh Karel Makonj a prágai Művészeti Akadémián végzett tanulmányainak lezárásaként írott dolgozata témájául.⁴⁴ Ez az 1970-ben elkészült munka – ahogyan a szerző több közlésre szánt tanulmánya is – a báb-objektum és a játékos-szubjektum viszonyából adódó kérdéseket igyekszik körüljárni, s vállalkozásához Edmund Husserl és Martin Heidegger művészetfilozófiai teóriáit hívja segítségül.

Szintén a heideggeri hagyományra épített a mintegy negyven évvel később, ugyancsak Berlinben disszertáló dramaturg, Kathi Loch, amikor a kortárs figuraszínházat a *dologiság* kontextusában tárgyalta *Dinge auf der Bühne* [Dolgok a színpadon] címen publikált dolgozatában.⁴⁵

A 'dolog' szó használata a bábjátékművészet szakmai diskurzusában azonban jóval korábban, voltaképpen már az ezredforduló táján is bevettnek számított: a Silvia Brendenal által szerkesztett *Animation fremder Körper* [Idegen testek animációja] című szöveggyűjteményben⁴⁶ is felbukkan a kifejezés. Az 'a dolgok színháza' terminus vélhetően a fentebb már említett bolgár származású német teoretikus, Kavrakova-Lorenz *Das Theaterspiel der Dinge* [A dolgok színjátéka] című tanulmánya⁴⁷ nyomán vált azzá az elnevezéssé, amelyet ma már széles körben mintegy ernyőfogalomként alkalmaznak ennek a művészeti ágcsoportnak a megjelölésére német és angol nyelven egyaránt.

A kissé szokatlannak – mi több, számos tekintetben problematikusnak is ható – szóösszetétel iránti kitartó elköteleződést jelzi, hogy a berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola bábjátékművészeti tagozatának vezető oktatói, Markus Jöss és Jörg Lehmann az

⁴³ Werner Knoedgen: *Das unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Urachhaus, Stuttgart, 1990. különösen 86., 93., 100., 119. o.

⁴⁴ Magyarul ld. Karel Makonj: *A báb, mint tárgy; Szubjektív és objektív*. In *Art Limes* 2008.3 Báb-tár VI. sz. 101–107. o., és 108–118. o. Ford.: G. Kovács László

⁴⁵ Kathi Loch: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Shaker, Aachen, 2009.

⁴⁶ Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2000.

⁴⁷ Konstanza Kavrakova-Lorenz: „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess”. In BRENDENAL, 2000. 70–73. o. Megj. magyarul: „A dolgok színjátéka. Az animáció folyamatáról” In *Art Limes* Báb-tár XXXI. szám (2019.1) 67–69. o.

általuk szerkesztett, 2016-ban kiadott szöveggyűjtemény címűül választották.⁴⁸ A Theater der Zeit kiadó gondozásában megjelent, a kortárs gyakorlatról körképet rajzoló bábelméleti munkafüzetek sorozatának legfrissebb darabja változatlanul – és igen határozottan – a „dologit” emeli központi fogalommá, s ezt már a cím is hangsúlyozza (*Der Dinge Stand / The State of Things* [A dolgok állása])⁴⁹.

Steve Tillis ’kettős látás’ [double-vision] címen ismertté vált koncepciója alapján, amelyet először 1990-ben⁵⁰ a báb esztétikájának szemiotikai alapokon történő kidolgozása céljából fogalmazott meg, a báb egyidejűleg tárgyként és elképzelt élőlényként tapasztalódik. Ezt a vitathatatlan jelentőségű felismerést a lengyel bábtörténész, Henryk Jurkowski valamivel korábban az ’opalizáció’ kifejezéssel ragadta meg.⁵¹

Az animáció folyamatában a tárgy (vagy a dolog) és az ember között létrejövő, de egyszersmind a közönség részéről is észlelhető oszcilláció⁵², amely során az élettelen anyag aktiválódik, nemcsak az elevenesség-érzet, de minden kétséget kizáróan a testiség kérdéskörét is jelentékenyen érinti. A testről folyó diskurzusba Meike Wagner vezette be a bábjátékot a 2000-es évek elején *Nähte am Puppenkörper* [Varratok a bábtesten] címen közzétett disszertációjával.⁵³ A báb által kiváltott és a nézőre gyakorolt hatást általános értelemben vizsgáló és a medialitás fogalma köré szerveződő analízis a bábtest körüli, egyre csak bővülő kérdéskört a médiaantropológia, valamint a kommunikációtudomány felé is megnyitotta.

A francia-brit rendező, Paul Piris doktori értekezésében⁵⁴ Jean-Paul Sartre, valamint Emmanuel Lévinas elgondolásai alapján „a Másik képeként”, azaz egy lény leképeződéseként interpretálta a bábót. Egy olyan képként, amelynek létezőmódja – habár egy megtestesített tudatként hat – mégis elkülönülni látszik az őt voltaképpen mozgató játékosétól. Piris báb és játékos „együttes jelenlétét” elemző gondolatai, amelyeket a *Routledge Companion to*

⁴⁸ Markus Joss – Jörg Lehmann: *Theater der Dinge*. Theater der Zeit, Berlin, 2016.. Ld. magyarul: *A dolgok színháza*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019. Ford.: Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint. (Megjelenés előtt)

⁴⁹ Annette Dabs – Tim Sandweg: *Der Dinge Stand / The State of Things. Zeitgenössisches Figuren- und Objekttheater / Contemporary Puppetry and Object Theatre*. Theater der Zeit, Berlin, 2018.

⁵⁰ Steve Tillis: *Towards an aesthetics of the puppet*. [Master’s Theses and Graduate Research. San Jose State University, San Jose, California, USA. 1990.] Megjelent: Uő: *Towards an Aesthetic of the Puppet. Puppetry as a theatrical Art*. Greenwood Press, New York, 1992.

⁵¹ Henryk Jurkowski: *Puppetry as a Theoretical Art*. Puppet Centre Trust, London, 1988. különösen 41. o.

⁵² TILLIS, 1990, 157. o.

⁵³ Meike Wagner: *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. transcript, Bielefeld, 2003.

⁵⁴ Paul Piris: *The Rise of Manipulating. The Puppet as a figure of the Other* [Phd. Central School of Drama and Speech, University of London, 2011.]

Puppetry an Material Performance tanulmánykötetének elméleti megfontolásokat tartalmazó fejezetében publikált⁵⁵, az alábbiakban kibontani tervezett vizsgálódás szempontjait tekintve is rendkívüli jelentőséggel bírnak.

Hasonlóképpen Margaret Williams azonos szöveggyűjteményben közölt írása⁵⁶, amely a kortárs bábjátékművészet alakulását a posztdramaturgikus színház fejlődésével állítja párhuzamba és „báb utáni bábozásról” szólván a báb életét halála felől tárgyalja.

⁵⁵ Paul Piris: „The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet”. In Dassia N. Posner – Claudia Prenstein – John Bell (Ed.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, London / New York, 2015. 30–42. o.

⁵⁶ Margaret Williams: „The Death of »The Puppet«?” In DASSIA – PRENSTEIN – BELL, 2015. 18–29. o.

I. A BÁB JELENLÉTE

A báb-lét mélyreható vizsgálatához elengedhetetlennek tűnik egy általános érvényűként alkalmazható definíció megfogalmazása a báb-tárgyra vonatkozóan, amelyben a báb-állapot (valamint egy tárgy bábbá válásának) különféle formái, szintjei és fázisai egymástól elkülöníthetővé válnak a bábjátékművészet átalakulási-átváltozási mechanizmusainak pontos leírása érdekében. Ezért mindenekelőtt a bábjáték-jelenség – lényegi mozzanatok mentén kirajzolódni látszó – sajátosságának meghatározását kísérem meg.

I.1. A báb mibenléte

A báb plasztikai alkotás, illetve szerepjátásra alkalmazott kellék lévén a szoborral, valamint a maszkkal felfedezhető hasonlósága egyaránt figyelmet érdemel. Annál is inkább, mert a báb eredetét tekintve is szoros rokonságban áll ezekkel, mégis fontos tisztázni, mi az, ami alapvetően megkülönbözteti a másik kettőtől. Az európai kultúra legkorábbi ismert bábjai az ókori Görögországban, majd a mai Szicília területén is felbukkanó 'neuropasta' [azaz 'zsinóron mozgatott'] figurák kisméretű szobrok voltak, és valószínűsíthetőnek tűnik, hogy a maszkos színjátszás alternatívájaként kezdték használni őket.⁵⁷ Később, a középkori keresztény szertartásokban egyes szentfigurákat (a Halott Krisztus 'szobortetemét' is) bábként mozgatták, méghozzá a vallásos érzület intenzitásának fokozása érdekében.⁵⁸ A 'marionnette' francia eredetű kifejezés (jelentése: Máriácska) a Szent Szűzet ábrázoló kisplasztikát jelölő, a Mária név kicsinyítőképzővel ellátott alakjából ered. Az újkor mechanikus világképének térhódítása a nem egy esetben antropomorf alakot öltő és emberi feladatokat ellátó automata szerkezetek [mindenekelőtt René Descartes⁵⁹ Julien Offray de La Mettrie által továbbgondolt L'homme Machine-teóriájának⁶⁰] megalkotását vonta maga után. Mindezzel párhuzamosan a commedia dell'arte [s vele Harlekin bohóc] szárnyai alatt kifejlődött az a profán előadói-játékgyakorlat is, amely széles közönség számára hozzáférhető volt, s elsősorban a szórakoztatást szolgálta – Kasper, Punch, Pulchinella, Polichinelle, Hanswurst, Petruska,

⁵⁷ Vö. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Die Geschichte einer Form*. Wilhelm Fink, München, 2004.

⁵⁸ Ld. pl. Kamil Kopania: „Puppentheater im Mittelalter – Neue Sichtweisen”. In Markus Joss – Jörg Lehmann (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2016. 62–68. o.

⁵⁹ Vö. René Descartes: *Értekezések a módszerről*. Ikon, Budapest, 1993. ord. Szemere Samu, Szerk. és Jegyz.: Boros Gábor. (Különösen az 5. rész); ld. még Uő: *Lettre au Marquis de Newcastle* (1646)

⁶⁰ Julien Offray de La Mettrie: *L'homme Machine*, 1747.

Vitéz László főszereplésével. A vásári mutatványos bódékból pedig már szinte egyenes út vezetett (vissza) a kőszínházak színpadára.

Az arcot önmagában ábrázoló, *testre rögzített* és ekképpen mozgatott maszktól, valamint a *statikusságában kiállított* szobortól – amelyekkel számos tekintetben, a hatáskiváltás értelmében is egyezést mutat – egyetlen döntő mozzanat különbözteti meg a bábót. Ez pedig nem más, mint a mozgó testétől elkülönülő tagok mozgathatóságának potenciálja, amely a megformált anyag mechanikus úton történő megelevenítését, s az elevenesség-érzet ily módon sajátos, csak a báb(u)ra [Gliedermann] jellemző előállítását lehetővé teszi.

A bábok lényegének megragadására és leírására az elmúlt évszázadok során számtalan kísérlet született. Sokan sokféleképpen vélték megragadni azt a különös elemet, amely a hagyományos interpretáción alapuló jegyeken túl a bábok sajátos létezés módját biztosítja. Annak megfelelően, hogy a báb(u) *létének és játékának* mely aspektusára helyeződik a hangsúly (az anyagságra, a tudat hiányára, az élettelenségre, a megalkotottságra és így tovább), megannyi lehetséges mód kínálkozik a báb definiálására.⁶¹

Megelevenítés

Az európai kultúrkörben jelentősnek ítélt bábteoretikai meghatározások ismeretében úgy vélem, hogy mindazt, amit bábtípustól, mozgatási technikától, kulturális gyökerektől, esetleges művészi megfontolásoktól és további részletektől függetlenül a báb valamennyi típusáról elmondható – s a szó jelentését maradéktalanul lefedi – a következő állítás foglalja magába: *a báb olyan tárgy, amely egy (vagy több) ember mozgásától megelevenedve (többnyire emberi jellemvonásokkal bíró) élőlény benyomását kelti*. A báb tehát mozgó tárgy, amely – akárcsak minden reprezentációt szolgáló művészi/rituális eszköz – magán túl valamit bemutatni hivatott.

⁶¹ A báb-fogalom valamennyi módozatát sorra venni csaknem ugyanolyan körülményes, mint a bábjáték történetét, tradícióinak és kortárs gyakorlatának elképesztő sokrétűségét átlátni. A jelentős bábjáték-elméletalkotóként ismertté vált Steve Tillis szakdolgozatában, amely a báb esztétikai teóriájának megalapozására vállalkozott, igen körültekintően – a teljességre törekedve – térképezte föl a báb egyes típusai és hagyományai mellett a bábjáték elméleti kérdéseit boncolgató szakirodalmat is, figyelemreméltó gyűjteményét állítva össze az érdemi jelentőségű fogalom-meghatározásoknak. Ld. Steve Tillis: *Towards an aesthetics of the puppet*. Master's Theses and Graduate Research. San Jose State University, San Jose, California, USA. 1990.

A bábjátszás kulcsmozzanata, a hihetetlenül változatos báb-jelenségek tulajdonképpeni közös nevezője ennek fényében az a *mechanikai megelevenítés volna*, amely mindössze három tényező mentén áll elő: a tárgyon *megy végbe*, amely élőként *tűnik fel* a közönség szemében; az ember *hozza létre*, aki ezt a hatást közvetlen tevékenységével eléri; és a mozgás által *valósul meg*, amelyre pedig az elevenesség (elevenné válás) érzetének tulajdonképpeni kiváltójaként kell tekintenünk.

Ez a kissé leegyszerűsítőnek ható meghatározás kétségkívül némi magyarázatra és további pontosításra szorul, hiszen minden részállítása jogosan kérdőjelezhető meg.

Rendeltetés

Mindenekelőtt azért, mert a *tárgyak* szinte felfoghatatlanul sokfélék, sokféleképpen különbözőek; ennek akárcsak felületes alátámasztása is messzire vezetne. Az elsőként felvetődő kérdés mindenesetre a következőképpen fogalmazható meg: valóban elképzelhető volna, hogy bábjátszásra bármely tárgy alkalmas lehet? A válasz első benyomásra korántsem egyértelmű, hiszen bábjátékokról, bábszínházról szólván, a báb funkció szerinti *megalkotottságát* szokás kiemelni; s ha a hagyományos bábjátszásból indulunk ki, ugyancsak azt látjuk, hogy mindig és mindenhol különös jelentőséget tulajdonítottak annak, milyen az a tárgy, amelyet bábként történő mozgatásra szánnak (de bizonyos esetekben akár előzetes megfontolás nélkül is használnak).

Az elmúlt évtizedek új utakat törő tendenciái azonban (többek között a stilizációra való egyre erőteljesebb törekvésnek köszönhetően) a mozgatás technikájának vonatkozásában is olyannyira kiterjesztették a bábjátszás határait – hogy a *megformáltság* eredetileg báb-meghatározó szerepe nemcsak háttérbe szorult, de voltaképpen kiiktatódott. Annak ugyanis, hogy egy tárgyban élőlényt *ismerjünk fel*, korántsem szükséges feltétele a *szándékolt hasonlóság* (és soha/korábban sem volt az).

Hiszen anélkül is, hogy hasonlítana, a tárgy alkalmas – mi pedig képesek vagyunk – arra, hogy *benne-lássuk* és/vagy *általa-lássuk* azt, amit látni *akarunk*. Ez a különös hajlandóság arra, hogy élő organizmusokra emlékeztető alak(zat)okat véljünk felfedezni az azokkal mindössze minimális hasonlóságot mutató formákban is, az ember biológiai meghatározottságára vezethető vissza. Ebbéli tudásunkat Ernst Gombrich alábbi sorai is megerősítik:

*[...] vannak kitüntetett motívumok, amelyekre szinte túlságosan is könnyen válaszolunk. Ezek közt is első helyen van az emberi arc. [...] Egész észlelő apparátusunk valahogyan hiper-érzékennyé vált a külső megjelenés látásának irányába, s a leghalványabb utalás is elegendő ahhoz, hogy expresszív arckifejezést «lássunk bele» a tárgyba, amely aztán meglepő intenzitással néz vissza ránk.*⁶²

Napjainkban a színpadon is egyre gyakrabban bukkannak fel szereplőként a leghétköznapibb használati eszközök, mi több: természeti tárgyak is; olyan tárgyi kellékek, amelyek nem csupán arccal, hanem egyáltalán, semmiféle emberi vagy állati testfelépítésre emlékeztető külső formajeggyel nem rendelkeznek. A következő megállapítást ugyancsak Gombrich vesszőparipáról szóló elmélkedésében olvashatjuk: „Annak [...] két feltétele van, hogy egy botból vesszőparipa legyen. Először is alakja tegye lehetővé a rajta való lovaglást, másrészt pedig – s talán ez a döntő tényező – legyen a lovaglás fontos.”⁶³

Amit Gombrich a vesszőparipa esetén levezetve igazol, az éppen a báb-játék hatásmechanizmusának (zárba illő) kulcsa, vagyis a *motiváció*: a mozgóként észlelt mozgatott tárgyat szemlélő indíttatása arra, hogy benne / általa valamit lásson, ami azon *túl mutat*.

A hétköznapi, azaz nem kimondottan színpadi előadásra tervezett tárgyakkal operáló újszerű szcenikai megoldásokra az elmúlt évtizedek során különféle terminusokat kezdtek alkalmazni a színház- és művészetelmélet szakmai diskurzusában. A ‘tárgyszínháznak’ nevezett performatív művészeti produkciók – sem értelmezésük, sem megítélésük tekintetében – nem választhatók el határozottan a bábjátszástól. Báb- és tárgyszínház elemei sok esetben keverednek is, módszusaik tekintetében pedig voltaképpen azonosnak tekinthetők.

Mivel a tárgyszínház, úgy a ‘figuraszínház’, a ‘matériaszínház’ és más, hasonlóan új keletű műfajmegjelölések jelentése is lényegi egyezést mutat azzal, amit a báb-játék – az emberiség fennállása óta – meghatározó aktusaként tartunk számon, úgy vélem, mindezek kockázat nélkül betagozhatók annak tárgy-, illetve fogalomkörébe. Ebből kiindulva a kortárs

⁶² Ernst Hans Josef Gombrich: „Elméltetés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei” In Horányi Özséb (Szerk.): *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Typotex, Budapest. 1982. 23–40. o., itt: 30. o. (Ford.: Rohonczy Katalin)

Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form. In L. L. Whyte (Ed.) *Aspect of Form*. Indiana University Press. Bloomington, 1951. 209–224. o.

⁶³ Ld. Ua. 31. o.

bábelméleti diskurzus alakulását jelentősen meghatározó Konstanza Kavrakova-Lorenz mára bevetté vált definícióját, 'a dolgok színjátéka'⁶⁴ megjelölést veszem alapul.

A „dolgok színháza” szóösszetétel arra hivatott, hogy mintegy ernyőfogalomként egybefogja azt az előadóművészeti ág-csoportot, amelybe beletartozik minden, ami játékához *valami dologit* [dingliches] alkalmaz központi elem gyanánt és az ember színházi tevékenységére, valamint annak a tárgyi világgal való érintkezésére, a szubjektum és a tárgy [Gegenstand] játékbeli viszonyának jelentőségére hívja fel a figyelmet. Báb-, figura-, tárgy-, anyag-, animációs színház, árny- és képszínház egyaránt ide sorolódik. Ember és tárgy találkozása a színpadon egy szokatlan kommunikációs helyzetet generál, amelyben mindkét fél lényegi átalakuláson megy keresztül. A megjelenítés és *testté válás* képszerű folyamatai során „a dolgok mintegy élettel telítődnek, sorsuk lesz.”⁶⁵

Az alábbiakban ezért 'bábjáték' alatt az említett játéktípusok mindegyikét értem, a szót a fent meghatározott általános, az élettelen anyag/figura megelevenítését célzó (tárgy)játék valamennyi alfajára vonatkozó, összefoglaló minőségében használom.

Kérdéses lehet viszont, hogy mennyiben korlátozható a mozgatást – s ennyiben az életre keltést – végző energia forrása egy *emberi* élőlényre. Hiszen egy tárgy megelevenedhet elektromos vagy más, nem emberi energiaforrásból táplálkozó, mechanikai erő (akár a szél⁶⁶) hatására is; ennek belátásához elég csak a robotokra gondolni. Habár a távirányított bábtáncoltatásként is értelmezhető 'robotszínház' gépszerkezetei látszólag ugyanazt a funkciót látják el, mint amit a bábnak tulajdonítunk, mégis fontosnak tartom olyan nélkülözhetetlen és pótolhatatlan tényezőként kezelni az aktív és közvetlen *emberi* jelenlétet (akár olyan formán is, ahogyan az az árnyjáték vagy az úgynevezett 'live animation' esetében adódik), amely a bábjátszáshoz szervesen hozzátartozik, alapjaiban érinti és döntően meghatározza annak sajátos jellegét.

⁶⁴ Ld. KAVRAKOVA-LORENZ, 2019.

⁶⁵ Ua. 68. o.

⁶⁶ Ld. Theo Jansen önjáró szerkezeteit <https://www.strandbeest.com> (Utolsó megtekintés: 2019. május. 30.)

Mozgás

[...] ő, a Bábu volt az első, aki megigézett minket azzal az életnagyságúnál nagyobb hallgatással, amely később újra ránk lehelt a Térből, ha mi valahol létünk határára léptünk.⁶⁷

A *mozgatás*nak a megelevenítés-aktus egyetlen, szükséges és elégséges feltételeként való említése ugyancsak indokoltan válthat ki kételkedést. A már korábban érintett antropomorfizációra törekvő megformálás mellett a *beszédnek* mint az emberi létező jellegzetes megkülönböztető jegyének (vagy bármely más, valamilyen élőlénynek tulajdonított *hangnak*) a bábelőadásokban oly gyakori, utánzó helyettesítése ugyancsak azt implicálja, hogy a megelevenítő aktus elengedhetetlen tartozékaként tekintünk rá. Hiszen a tárgy megelevenítésének legegyszerűbb kísérlete is arra enged következtetni, hogy a mozgatás, az élettelenléte folytán passzív statikusságba kényszerített anyag *dinamizálása*⁶⁸ nem csupán kihagyhatatlan, de voltaképpen önmagában is elegendő beavatkozás ahhoz, hogy a ‘holt matéria’ élőként tűnjön fel. Természetesen csakis abban az esetben, amennyiben az (a mozgatás) a megfelelő módon történik.

Ugyanakkor felmerül a kérdés, hogy ez az elégséges feltétel vajon feltétlenül szükséges-e. A mozg(at)ás és mozgatva-levés állapotának elengedhetetlen volta ugyanis kétségbe vonható, amennyiben elismerjük, hogy a báb mozdulatlan hallgatásában is elevennek hat – mintha egyfajta *belső élettel* rendelkezne.

Kivetülés

Vele szemben tapasztaltuk először, amikor ránk meredt (vagy tévedek?), azt az ürességet, a szívnek azt a kihagyását, amelyben valaki elpusztulna [...]

Az a tény, miszerint a báb-tárgy minden esetben karakterré válik a játék (és nem csak a színpadi szerep-játék) során, azt a következményt vonja maga után, hogy a megelevenítés konstruktív folyamatként értelmezendő. E karakter felépítésének sikere egy *kép* előzetes elgondolását feltételezi a mozgató / szemlélő játékos részéről. Ez a bizonyos értelemben *portréként* (a távollévő jelenléteként) is felfogható kép szükségszerűen azt az élőlényt (adott esetben szubjektumot) ábrázolja, amelyet a játékos a báb segítségével életre hívni, életre

⁶⁷ Rainer Maria Rilke: „Bábuk” In Uő: Válogatott *prózai művek*. Európa, Budapest, 1990. 438–446. o.

Az I. rész további alfejezeteinek valamennyi mottóként feltüntetett idézete ebből a prózai írásból származik.

⁶⁸ Ld. Gottfried Boehm: „Az élő toposza. Képtörténeti és esztétikai tapasztalat”. In Uő: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*. Vál. és szerk.: Bacsó Béla. Ford.: Kelemen Pál. Kijárat, Budapest, 2005. 141–154. o.

keltetni igyekeznek. A mozgatás tulajdonképpen e kép láthatóvá tételét, megtestesítését célozza. A mozgó szemlélő az animálni szándékolt élőlény alakját/képét, annak tulajdonságait, jellemét és küllemét, továbbá cselekvését belevetíti az élettelen tárgyba, hogy azt a bábtest által kifejezésre juttassa. E kép alapján kezdi mozgatni a tárgyat, mire az – a báb-felületre projektált képnek megfelelően – *megelevenedik*. A báb ennyiben *eszköz*: egy képzeletben megalkotott karakter fizikai térben történő megvalósítására, láthatóvá tételére szolgál – mégpedig azáltal, hogy alakot képez [Abschattung].

A megjelenített / jelenvalóvá tett képzeletbeli karakter rendszerint nem egyszerűen élőlényt, hanem egy *szereplőt* testesít meg⁶⁹: jellemzően egy történet részévé válik, az előadásban szereplő, vele egyként többi bábbal / előadóval együtt az eljátszott darab, azaz a mű terében kontextualizálódik, s karakterjegyét, illetve csak rá jellemző létezőmódját is abban nyeri el. Részt vesz a játékban, voltaképpen ugyanazt teszi, amit a színész: szerepet alakít. Ez az, amivel *közreműködik*, és ez jelöli ki a helyét az előadásban. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a báb a színpadra állításnak mindössze kelléke, nem (lehet) több annál. Következésképpen a szerep vonatkozásában is lényegileg különbözik az ugyancsak színpadi karaktert alakító színésztől. *Léte* szorosan összefonódik az *előadással* – a szerepjátszással, amely nem csupán megelevenítésének, hanem rendeltetésének is alapvető célja; mi több: úgy tűnik, *kimerül abban*, vagyis a funkcióban (a báb nem más, mint helyettesítő-kiegészítő / szupplementum).

A méltán híressé vált bábelméletek épp ebben a pusztá eszközlétben, valamint a tudat hiányában látják a báb felbecsülhetetlen előnyét az élő színészhez képest. Edward Gordon Craig Übermarionett-teóriája⁷⁰ az önzonosságnak és a művészet szférájában *tűrhetetlen véletlent* elkerülni nem képes természetességnek a báb szerepjátéka esetében történő teljes kiiktatódása köré összpontosul, mintha ez a *hiány* eredményezné a mozdulatok általi kifejezés letisztulását.

A Craiggel baráti kapcsolatban álló és sűrű levélváltást folytató Hevesi Sándor a materializált szerepjáték jelentéstömörítő jellegét hangsúlyozza *A színjátás művészete* című könyvében: „A bábszínházban [...] a színészi átélés, a valóságos akció eleve ki van küszöbölve. Gépen

⁶⁹ „Szerepbábu, játékos és cselekmény tehát az a három alapvető feltétel, amelyeknek jelenléte a bábjáték minősítéséhez szükséges.” Ld. Székely György: *Bábuk, árnyak: a bábművészet története*. Népművelési Propaganda Iroda. Budapest, 1972. 7. o.

⁷⁰ Ld. CRAIG, 1994.

járó és dróton rángatott bábuk helyettesítik az embert.”⁷¹ Közvetlen hivatkozást ugyan nem találunk, Kleist gondolatai kettejük levelezésében is visszhangzanak:

*A marionettek ne lennének természetesek. Minden mozdulatuk tökéletesen megfelel a saját természetüknek. [...] a marionettek több mint természetesek, nekik stílusuk is van, azaz: egységes kifejezőeszközük és ezért a marionettszínház igaz!*⁷²

A bábu 'az embernél emberebb ember' eszményét testesíti meg, játéka a „tisztá gesztus” művészete, az Alak tökéletes leképezése. Fogalmazhatunk-e úgy, hogy a báb egy testre projektált kép? Egy alakról alkotott kép test általi láthatóvá tétele? Hogyan írható le a test a báb esetében: egy *felület* vagy egy befogadó (belsővel rendelkező) *hely* funkcióját látja el?

Közvetítés

[...] ha aztán nem emelné át, mint az élettelen tárgyat egész lágyan, tovább a fejlődő Természet a szakadékokon.

A báb funkciója első benyomásra egyértelműnek tűnhet (hiszen valóban, a színész helyettesítésében határozható meg), továbbgondolása azonban megannyi bizonytalanságot implicál. Ha abból indulunk ki, hogy a báb szereplőt *alakít*, körvonalazódnak látszanak azok a nehezen eldönthető kérdések, amelyek a báb mibenlétét érintik. Figyelemreméltó körülmény ugyanis, hogy a báb tárgyként játssza a 'szerepét': valójában nem ő játszik, hanem *vele játszanak*. A bábos az, aki ténylegesen 'alakítja' a szereplőt, megjeleníti annak karakterét, tehát eljátssza a szerepet. Ami ebben a folyamatban a bábnak tulajdonítható, az a *közvetítés*.

A báb önmagában a szerepjátszásnak *médiума* csupán, és nem az alanya: élettelen lévén nem viszonyulhat a játékhoz másként, csakis passzívan. Ennek az adott körülmények racionális számbavételére épülő megállapításnak mond ellent az a felismerés, amelyet Lothar Buschmeyer fogalmazott meg. Az első bábesztétikai szöveg írója 1931-es könyvében nemcsak

⁷¹ Hevesi Sándor: *A színjátszás művészete*. Stampfel Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908. 197–199. o. Ezen a ponton fontos megemlíteni az avantgárd színházi mozgalmak azon törekvését, amely az emberi kötöttségeitől való szabadulás jegyében szintén a tökéletesen kívülről mozgatható bábuval történő helyettesítésére irányult. Ld. többek között a Bauhaus színházának vagy a dada mozgalom vonatkozó célkitűzéseit.

⁷² Ld. Hevesi Craignek címzett, 1908. március 20. körül írott levelét in Székely György (Szerk.): *Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933) / The Correspondence of Edward Gordon Craig and Sándor Hevesi (1908–1933)*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1991. 25. o. sk. A levél egy részletét később Craig a *The Mask* folyóirat 1908. áprilisi számában is közzé tette. Ld. *The Mask* I. köt., 2. szám, 21. o.

a báb általi [Spiel durch die Puppe] alapvetésen lép túl, de a bábokkal való játékot [Spiel mit der Puppe] is meghaladva *a bábok játékaról* [Spiel der Puppe] beszél. Értelmezése szerint a báb nem volna más, mint „szerepszubjektum” [Rollensubjekt]⁷³ – amennyiben a szerepjátszó színész *helyére lépve*, azt helyettesítve működik.

Az előadás a bábjátzás esetében is – akárcsak a színházban – az embert mint a játék aktív résztvevőjét illeti: a bábos az, aki szellemi és fizikai aktivitásával, az átlelkésíteni kívánt élőlény képének az élettelen báb-tárgyba történő belelátásával és az annak megfelelő mozgató-mozg(at)ásával a képzeletben megalkotott szereplő karakter megjelenítését véghez viszi. A (nem-báb)színésszel ellentétben azonban nem közvetlenül jeleníti meg a szereplőt, hanem egy tárgy *felhasználásával*, amelyet önmaga és az eljátszandó szerep közé helyez.

Németh Antal megfogalmazását idézve: „A bábjátékos a paraván mögé rejtőzik el és fizikai énjének csak egy parányi hányada, keze bújik a bábu testébe [...].⁷⁴ Az alak szerint mozgató erő biztosítását szolgáló testnek tehát csupán egy *része, s nem egésze* az, ami „hangszerré válik”⁷⁵ – ez teremti meg a báb(u) erényét, vagyis a lehetőséget annak az emberi szerepjáték esetében kivédhetetlen „szenvelgésnek” az elkerülésére, amelyet Kleist „végzetszerű mozgászavarnak” nevez. A báb tánca során mindössze „a megmozdított súlypont hatáskörébe eső rész” mozdul, „míg a többi rész nem egyéb a nehézkedésnek alávetett élettelen ingánál.”⁷⁶

Németh ugyanezen a szöveghelyen azt is állítja, hogy „[...] a bábszínész művésze véglegesen lemond [...] a paradox lelkiállapotnak a megéléséről”, s ebben viszont téved. Ugyan a Diderot által elemzett „színész-lelkiállapot”⁷⁷ ambivalenciájáról csakugyan nem beszélhetünk, a bábót mozgató játékosnak kétségkívül egy olyan különös tapasztalatban van

⁷³ Ld. Lothar Buschmeyer: *Kunst des Puppenspiels. Die ästhetische Wirkungen des Puppenspiels*. Oppeln: Pohl, Jena, 1931.

Buschmeyer definíciója szerint a báb olyan szemléltető tárgy, amelyen keresztül minden esetben egy ember reprezentációja történik, méghozzá konkrét és absztrakt módon egyaránt, ezért nem kevesebbet, mint az „általánosabb értelemben vett emberi” szimbólumát fedezhetjük fel benne. Ld. BUSCHMEYER, 1931. 98. o.

⁷⁴ Ld. Németh Antal: „A bábjátékos művészete” In Tarbay Ede (Szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1980. 17. o.

⁷⁵ Ld. Craig vonatkozó sorait In CRAIG, 1994. 36. o. „A fiatalember odaáll a sokaság elé, előadja a szöveget, s teljesítménye pompás reklám az irodalom számára. A taps után az ifjút hamar elfelejtik, még előadásmódját is megbocsátják neki, ám az ötlet a maga idejében újszerű volt és eredeti, az író előnyösnek találta, és nemsokára más írók is rájöttek, milyen kitűnően lehet jóképű és lendületes fiatalemberket hangszerrül használni. Az, hogy a hangszer egyszersmind emberi lény, nem izgatta őket. Regisztereit és billentyűit ugyan nem ismerték, de amúgy nyersen tudtak rajta játszani, és célszerűnek találták.”

⁷⁶ Heinrich von Kleist: „A marionettszínházról” In Uő: *Próza*. Szerk.: Földényi F. László. Pozsony, 2013. 321–326. o. itt: 323. o. Ford. Petra-Szabó Gizella.

⁷⁷ Ld. Denis Diderot: *Színészparadoxon*. Magyar Helikon, Budapest, 1966. 7–98. o. Ford.: Görög Livia

része, amely számos tekintetben paradoxnak bizonyul, mi több: szinte *csakis* ellentmondásos mozzanatok alkotják. Ennyiben megcáfолhatóan tűnik az a feltevés is, hogy ez a közbeiktató gesztus ténylegesen *lemondás* volna, s felvetődik a kérdés: nem éppen ez volna-e az, ami *hozzáad* a játék komplexitásához – csak még tovább fokozva annak valószínű(tlen)ségét.

Távolság

Nem kellenek e félig teli maszkok.
Inkább a bábu. Az telt.⁷⁸

A báb bizonyos értelemben hidat képez, hiszen *átível* ezen a színész és szerep között tátongó felszámolhatatlan távolságon: *megtestesíti* a bábos fantáziájában leképezett szereplő karakterét – ez az *ő szerepjátéksása*. Nehezen tisztázható azonban, mire vezethető vissza a báb *közbeiktatása*; mire irányul a gesztus, amellyel a tulajdonképpen minden esetben szerepjátékot játszó ember (színész) egy antropomorf/izált tárgyat használ föl (szerepeltet). A színész a báb által egyszerre eltávolít és egyben teljes létezést szimulál. Vajon önmaga megkímélését, távoltageését célozza ezzel?

Elképzelhető, hogy a szerep-alakítás érdekében, esetleg a játék kedvéért tesz így? Németh Antal abból a pszichikai szükségletéből származtatja a bábjátékszás létrejöttét kiváltó körülményt, amely a saját testtől elkülönülő játékszerre támasztott igényként jelentkezett az emberben, s a fentieket a következőképpen indokolja:

A primitív ember [...] érezte, hogy szüksége van olyan játékra is, mely szubsztanciájánál fogva jobban megfelel annak a fogalomnak, amit a »játék« szó fed. Amikor nem saját fizikumával játszik, és nem így narkotizálja magát önfeledtté lényének paradox mássásképezésével, hanem individuumától független eszközökkel és csupán a fantázia segítségével éri ezt el.⁷⁹

A báb színjátéka kapcsán újra és újra megfogalmazódik tehát a paradox mássá-képzésről történő *lemondás* mozzanatának jelentősége. Ezzel a jellemzően evidenciaként kezelt állítással szemben azonban érdemes szkeptikusnak maradni, hiszen a reprezentációs elem (s

⁷⁸ „Ich will nicht diese halbgefüllte Masken./ Lieber die Puppe. Das ist voll.” Ld. Rainer Maria Rilke: *Vierte Duineser Elegie* In Uő: *Die Gedichte*. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1957. 641. o. sk. Megj. magyarul Uő: *Versek*. Ford.: Nemes Nagy Ágnes, Képes Géza, Ambrus Tibor. Ictus, Budapest 1995. 240. o.

⁷⁹ Ld. Németh Antal: „Wayang-játék” In *Magyar Helikon*, 1921. október 15. [Újra megjelent In Galántai Csaba (Szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházjáig. Magyar Bábművészeti Antológia*. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2012. 58. o.]

vele a tény, hogy annak alanya nem lehet más, mint a báb mozgató, szerepet játszó színész) a báb-játék esetében sem iktatható ki.

Bil Baird a báb eredetét (Némethével rokon megközelítéssel) kutató gondolatmenetében amellel érvel, hogy a bábjáték voltaképpen a maszk-használatban gyökerezik. Ez a felvetés, amely azt állítja, hogy a szereplőt kezdetben önmaga alakító színész „fokozatosan vetkőzte le, illetve ruházta át egy tárgyra a szerepet”⁸⁰ bizonyos értelemben alátámasztja a fenti megállapításokat. Fontos hangsúlyozni azonban, hogy bár eltávolította, ugyanakkor mégis magánál tartotta, nem adta ki kezéből a játék irányító pozícióját: hiszen továbbra is ő az, aki *játszik*.

Miféle álca az tulajdonképpen, amit a szerepjátékot űző szubjektum levetközni igyekszik ezzel a gesztussal? Hova, kihez tartozik az, amit a maszkkal eltol magától, és miért? Mitől szabadul meg azáltal, hogy leveti a *kosztümöt*?

Mágia

[...] megértettük, hogy nem változtathatjuk sem tárggyá, sem emberré, és ezekben a pillanatokban a bábu ismeretlenné vált számunkra [...]

A bábjátékszásnak az őskori „művészet” „színházából” történő eredeztetése gyakori ugyan, mégis csupán egy a sok közül. Éppily mértékben elfogadott az a nézet, amely bizonyos mágiát gyakorló rituális tradíciókban véli megtalálni a bábjáték nyomait; ez a felfogás az ember ösztönös játékgénye és a tárgyi világra nyitott érdeklődése helyett az ember egy másik, belső pszichikai szükségletét, a bálvány-, illetve bábutiszteletben lecsapódó vallásos érzületben találja meg a forrást. Érdeemes leszögezni azonban, hogy e kettő nem válik el élesen egymástól.

A világszerte elismert lengyel bábteoretikus, Henryk Jurkowski a bábjáték-jelenség egy lényegi mozzanatára tapint tá, amikor a sámánt nevezi meg a bábu első animátoraként. Gyanúja, amely szerint „[a]z első művészi értékű bábjáték létrejötte egyben a mágiával való végleges szakítást jelentette”⁸¹ – és amely ugyancsak nem tűnik megalapozatlannak – azt a következtetést vonja maga után, hogy a bábjáték-jelenség mögött hitbéli tartalmakat, a világok közötti átjárhatóság *mindannyiunk számára adott* lehetőségét kell sejtenuünk.

⁸⁰ Ld. Bil Baird: *The Art of the Puppet*. MacMillan Co., New York, 1965. 5. o.

⁸¹ Ld. Henryk Jurkowski: „A báb mint esztétikai és társadalmi fenomén” In TARBAY, 1980. 54–63. o. itt: 54. o.

„Csak a holt anyag megelevenedésének csodája maradt meg belőle, ahol a báb életrekelésének folyamatát immár világi kategóriákban – metaforaként – értelmezték. A bábu ezzel világivá lett.”⁸² – folytatja Jurkowski vélhetően Craig gondolatmenetére támaszkodva, aki viszont rámutat egy további, szintén figyelemreméltó aspektusra is. Így fogalmaz:

*A báb a régi templomok kőszobrainak leszármazottja mára pedig valamilyen elfajzott istenség lett belőle. Am ma is, mint minden időben, közeli barátja a gyermekeknek, és változatlanul érti a módját, miképpen válassza ki és vonzza magához híveit.*⁸³

Feltétlen hangsúlyozásra érdemes a megfigyelés (amelyet Craig mellett számos jelentős elméletíró is megfogalmazott a bábjáték kapcsán), miszerint a mágikus animizmus és a kisgyerek világtapasztalata számos tekintetben egyezést mutatnak. A gyerekkori fejlődés korai szakaszában úgy éljük meg a minket körülvevő tárgyi világot, mint ami nem válik el élesen attól, ami a *sajátunk*, vagyis attól, ami mi magunk vagyunk.

Ez a környezettől való elkülönülési folyamat voltaképpen a felnőtté válás részét alkotja. A kisgyermek a tárgyakat megelevenítő játék során – azáltal, hogy megkülönbözteti magát – lép rá arra az útra, amelyen haladva személyisége fokozatosan formálódik, identitása megképződik: azáltal válik azzá, ami (vagyis szubjektummá), hogy mindenről (ami nem ő) *leválasztja magát*.⁸⁴

A báb(u) a Másik – legyen az aktív avagy passzív, mindenképpen – *hatást gyakorló* jelenlétének, s az ehhez való viszony kialakításának tapasztalatát nyújtja számunkra, amelyet kisgyerekként élünk (és főként: *tanulunk*) meg elsőként – méghozzá *általa* olyan formában, ahogyan másképpen nem volna lehetséges. A meredt hallgatagságba merülő, mindenre szétterülő csenddel felelő, ugyanakkor nyugtalanságot idéző, nem-szűnő elevenséggel ránk tekintő, minket megszólító és cselekvésre bíró vagy éppen ugyancsak megdermesztő báb a vágyott totalításba helyezett önmagában-teljes pozíció feladására, azaz kimozdulásra készlet.

Végző soron a bábnak ezt a (valamennyi életen végig-) *kísérő, ugyanakkor független partner* szerepét világítják meg Rilke *Bábuk* címen megjelent írásából mottóként ide emelt

⁸² JURKOWSKI, 1980. 54. o.

⁸³ CRAIG, 1994. 43. o.

⁸⁴ Annie Gilles mélyrehatóan elemezte a bábban való játék jelentőségét és az Én kialakulására gyakorolt hatásait, Ld. *Jeu de la Marionnette*, valamint *Des Acteurs et des Manipulateurs* című köteteit, amelyekben Lacan és Winnicott elgondolásait veszi alapul.

sorai is, egészen kivételes, költői érzékkel: „A bábú végül is kinőtte a gyermek megértését, részvétét, örömét és bánatát, önállóvá lett, felnőtt, koravénna vált, s elkezdte élni életének minden valótlanágát.”⁸⁵

Átvitel

A bábú semmit sem viszonzott,
s így abba a helyzetbe kerültünk, hogy helyette kellett átvennünk teljesítményeket [...]

Ahogy azt többek között Stephen Kaplin is helyesen állapítja meg, egy szerepjátásra alkalmazott tárgyi kellék attól a ponttól tekinthető bábnak, ha az előadó / játékos és a szerepet alakító tárgy „abszolút kontaktusba” lép egymással, aminek eredményeképpen a báb saját „nehézkedési központra” [center of gravity] tesz szert.⁸⁶ Ez pedig azt feltételezi, hogy a mozgató súlypontja a saját testén *kívülre* kerüljön.⁸⁷

A súlyponteltolás sikere tehát nem másban, mint a mozgatott tárgyba át- vagy kihelyezett *nehézkedés* „szimulálásában, s az egyensúly megelégedésében áll”. Németh Antal – Kleist nyomán – így határozza meg az *átvitel* jelentőségét: „A bábos önmagáról a bábura történő áthelyezése: a bábjáték legsajátosabb mozzanata. A bábszínész belevetíti magát, helyesebben a megalkotott, képzeletében megteremtett alakot a bábuba.”⁸⁸

A játékot mozgató energia a játékos személy testének mozdulatait az általa testként megjelenő alak mozdulataiba vezeti át. Ez a transzformáció ugyan sohasem mehet végbe maradéktalanul, hiszen a kettő egymástól való eltérése nem szüntethető meg és ez a hasadás szükségképpen érzékelhető marad, a báb mégis úgy tűnik, felfüggeszti azt – mégpedig azáltal, hogy *egyértelművé, láthatóvá teszi ezt a törést*.

A bábjátékos részéről megfigyelhető *szerep-eltávolító attitűd* több szempontból is megfontolásra érdemes következményekkel jár. A színész ugyanis azáltal, hogy egy tárgy közvetítésével alakítja a szereplőt, egyfelől nyilvánvalóvá teszi a színjátékot, másfelől pedig egy élettelen tárgyra ruház át élő ember által végzett cselekvést. Végso soron a báb válik szereplővé, de a színész *által* [Spiel durch den Spieler]. A bábszínház az embernek bizonyos

⁸⁵ RILKE, 1990. 438. o.

⁸⁶ Stephen Kaplin: „A Puppet Tree” In John Bell (Ed.): *Puppets, Masks and Puppet Performances*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001. 18–25. o., itt: 23. o.

⁸⁷ Ld. gyakorló bábjátékosok írásait, pl. Florian Feisel *Raus aus der Mitte! Wie das Verschieben des Schwerpunktes Platz für fremde Körper schafft* című közleményét In JOSS – LEHMANN, 2016. 264–282. o.

⁸⁸ Ld. NÉMETH, 1980. 17. o. sk.

tekintetben már csak a mozdulatait használja föl. Éppen ez az, ami miatt Karinthy a színház fejlődésének csúcspontjaként értékeli, a bábszínház ugyanis még a filmnél is továbbmegy, amikor „[...] az eleven színészből sűríti ki és vonja le, ami benne tiszta, a művészet nyersanyagául száz százalékig felhasználható érték: hogy mozgatható tagjai vannak.”⁸⁹

Bárhonnan eredeztetjük is, a bábozás úgy tűnik, olyan *játék*, amely szervesen kötődik az ember önmagáról és a világban elfoglalt helyéről alkotott elképzeléséhez. Napjaink művészi bábjátéka pedig odáig merészkedik, hogy közvetlen, nyilvánvaló módon, eszközeit átláthatóvá, módszereit nyomon követhetővé téve az ember és tárgy(i környezete) viszonyát, e viszony talán soha fel nem fejthető spektrumát helyezze kutatásának homlokterébe.

Funkció

[...] mert valami semmire se jó, teljesen beszámíthatatlan anyagból állt.

A fentiek nem hagynak kétséget affelől, hogy a báb szerepalakító minőségének alaposabb szemügyre vétele előremutató megfigyeléseknek nyithat teret: részint annak fényében, hogy *élettelenként utal elevenre*, részint pedig, mert médiumként, közvetett módon végzi az utalást. A báb ennyiben – mozgatással megelevenített anyagként – referenciaközvetítő funkciót lát el. Olyan eszköz [Instrument], amely pusztán anyag létére is képes megvalósítani *az élő mivolt* feltüntetését.

Ez a mediális / medializált szerep már valamelyest előrevetíti a következő kérdést: prezentál-e vagy inkább reprezentál a báb? Helyettesítőként, megjelenítőként veszi-e ki részét a (szerep)játékból? Netán ábrázolásként, leképezésként kell értenünk ezt a közvetítő gesztust?

Valószínűnek tűnik, hogy a bábjátékozás esetében egyszerre több szinten zajlik az ábrázolás: a báb, amennyiben a szereplőt testesíti meg, voltaképpen a színészt helyettesíti; ugyanakkor mindeközben *a szerep tárgyiasítása* is bekövetkezik. A reprezentáció a szereplő megjelenítését célozza, s a színész által meg végbe, viszont egy tárgyon manifesztálódik.

Az azonban kérdéses, hogy miben áll és meddig terjed az „élettelen alak” megbízhatósága, amely kizárja a színjáték művészetének terén elfogadhatatlannak minősülő

⁸⁹ Ld. Karinthy Frigyes: „Naplóm az olasz bábszínházról” In *Pesti Napló*, 1927. október 30. 37. o. [Újra megjelent In GALÁNTAI, 2012. 63. o.]

esetlegességet, s amelyben Craig éppen ezért annyira hitt? „Őszintén imádkozom érte, hogy térjen vissza a Kép [...]” – olvassuk *A színész és az Übermarionett* záró soraiban.⁹⁰

Szerep

Ó, bábu lelke, melyet Isten nem teremtett meg, [...], amelyet mi mindannyian, félig szorongva, félig nagylelkűen elfogadtunk, és amelyből senki sem képes teljesen visszavonni magát [...]

A bábelméleti szakirodalom jelentős részében fellelhető az a tézis, amely szerint a szerep tárgyivá tétele, a játék élettelen síkra történő kiterjesztése adja a bábjáték sajátosságát. A szerep anyagbéli megjelenítését azonban korántsem hátrányként, sokkal inkább a báb különleges képességeként, sajátos kifejező erejeként szokás értelmezni. Az erre adott magyarázatok jellemzően a szcenikai lehetőségek báb-forma általi megsokszorozódására összpontosítanak, és az élettelen bábban a kifejezés szabadságának határtalanságát sejtik.

Ugyancsak sokak képviselik továbbra is azt az évtizedekkel ezelőtt lefektetett obrazcov-i álláspontot, miszerint a báb ereje abban rejlik, hogy lelketlen anyagiságában egy karakter csupán általános, absztrakt formában villantható fel, de a maga teljességében soha nem *kibontható*.⁹¹ A báb által megjelenített, stilizált karakter eszerint mindössze egy típust ad vissza, a szerep intenzitását ugyanakkor éppen ez fokozza. Többek között Szilágyi Dezső, az úgynevezett művészi bábjáték magyarországi történetének egyik meghatározó figurája is a plasztikusságot emeli ki⁹²: Ez volna ugyanis az az elem, amely a színpad materiális homogenitását eredményezi és szintén egy kizárólag erre a műfajra jellemző szituációt állítva elő „szokatlanul erőteljes élményt nyújt”.⁹³

Megállapítható mindenesetre, hogy a báb egy olyan tárgy, amely *más módon ölt testet* és ennek megfelelően mozgása is más: ’ideális’, azaz teljességgel kifejező, mivel *teljes egészében* [voll], azt mutatja, ami ő maga, nem valami attól eltérőt. Miközben persze már önnön arca is egy maszk⁹⁴, s – akárcsak az ember – *szüntelenül identitásképző szerepeket*

⁹⁰ CRAIG, (1907) 2004.

⁹¹ Ld. pl. Szergej Obrazcov: „Mi a báb?” c. írását In TARBAY, 1980. 43–49. o.

⁹² Szilágyi Dezső: „A plasztikai elem szerepe a bábszínházban” In TARBAY, 1980. 50–53. o.

⁹³ Az élettelen figurákkal dolgozó rendezők jelentős hányada, többek között Jeles András is a kifejezés „változatlan, lankadatlan intenzitásában” véli felfedezni a báb jelentőségét. Ld. Jeles András: „Levél a »Téli utazás« c. produkció színészeihez” In Uő: *Teremtés, lidércnyomás*. Kijárat, Budapest, 2006. 141–145. o.

⁹⁴ Vö. Hans Belting: *Eine Geschichte des Gesichts*. C. H. Beck, München, 2014. Megj. magyarul Uő: *Faces – Az arc története*. Atlantisz, Budapest, 2018. Ford.: V. Horváth Károly. Ld. még Bacsó Béla *Arc-kép* címen megjelent recenzióját Belting könyvéről In *Élet és Irodalom* LVII. évf. (2013) 36. sz.

*játszik*⁹⁵. Vajon igaz-e, hogy a báb objektív játéka által *a szerep autonómmá válását*⁹⁶ tapasztaljuk meg? Vagy inkább azt teszi láthatóvá, hogy *maga a szubjektivitás az, ami szereppé válik*⁹⁷?

⁹⁵ Vö. Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, 1959. Megj. magyarul Uő: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Thalassa Alapítvány és Pólya kiadó, 2000. Ford.: Berényi Gábor

⁹⁶ KAPLIN, 2001. 22. o.

⁹⁷ Tzachi Zamir: „Puppets”. In *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 3. (2010) 386–409. o. itt: 394. o.

I.2. A báb hatásmechanizmusa

Az és más, egyszerre – Nem csak az, ami, hanem egyben annak az ellenkezője is

Mi a bábun tájékozódunk. [...] leereszkedtünk hozzá, belé sűrítettük magunkat [...]

A báb-játék hatáskiváltó alapmozzanatait illetően a legkülönbélebb technikák és tradíciók is stabil közösséget alkotnak: valamennyi esetben adott egy *mozgatott*, egy *mozgató*, maga a *mozgatás*, valamint a mozgató mozg(at)ással előálló *megelevenedés-illúzió*. Utóbbi nem egyéb, mint az *átlelkesítést* célzó mozgatás hatására jelentkező benyomás: az élettelen tárgy elevenként tűnik fel – méghozzá olyan létezőként, akinek *lelke van*.⁹⁸ Mivel az animált állapot érzetét voltaképpen a tárgy – egy élőlény mozdulataira emlékeztető – mozgásának észlelése váltja ki, a megelevenedés teljes átfedésben van az irányított mozgatás aktusával, annak idejével és terével.

Időbeli, amennyiben feltételezi mind a báb, mind a bábozó (együttes) jelenlétét, valamint a báb játékos általi mozg(at)ását, de egyszersmind a köztük zajló játék befogadására nyitott szemlélődés aktusát is. A báb-tárgy megelevenedése azonban – a maga ideiglenességében is – egyedül az észlelés szintjén játszódik le. Részben azért, mert egy élettelen tárgy semmilyen körülmények között, semminemű hatásra sem képes *ténylegesen* élettel telítődni és a vitalitás értelmében aktívvá válni. Részben pedig azért, mert a megelevenedés benyomását közvetetten kiváltó mozgatás egyszersmind *irányítás* is; s ez már önmagában kizárja az *önálló létezés* lehetőségét. A báb léte (a maga nemében) *teljes, de nem valós*.

A bábót élőnek látjuk, de úgy, hogy közben *tudjuk*, nem (lehet) az. Ez a tudás azonban egy felfüggesztett tudás – annak látni, ami *ténylegesen* nem: a *reprezentáció* tudata⁹⁹. Érzet és tudat a bábjáték befogadása során ellentmondásba kerül; és ugyan joggal állítható, hogy ez a művészet valamennyi egyéb területén is megfigyelhető, a báb esetében mégis másként, bizonyos tekintetben erőteljesebb formában jelentkezik ez az egymást kizáró összeférhetetlenség. Nevezetesen az a szélsőségesen ambivalens érzet, amelyet Sigmund Freud a '*das Unheimliche*' szóval jelölt.

⁹⁸ Ahogyan arra Paul Piris is utal, a manipuláció [irányítás] voltaképpen a mozgatói, míg az animáció [átlelkesítés] a szemlélői perspektívából nyer dominanciát. Ld. PIRIS, 2011. 16. o. sk.

⁹⁹ Vö. Jean-Paul Sartre: *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Gallimard, Paris, 1940.

Ez a fosztóképzővel ellátott jelző (un-heimlich) egyszerre utal valamire és annak az ellenkezőjére: otthonos és idegen, kellemes és hátborzongató¹⁰⁰, *titok* (Heim) és lelepleződés. Schelling kísérteties-elgondolásában ez a titok-jelleg dominál: az 'unheimlich' az, aminek *rejtettnek kellett volna maradnia, mégis feltárult*.¹⁰¹ A Jentsch által „intellektuális bizonytalanságként” leírt tapasztalat során voltaképpen egy eldönthetetlenséggel találkozunk, amellyel szemben *nem ismerjük ki magunkat*.¹⁰² Freud értelmezésében egy „tünetegyüttes” az, amely ebben a tapasztalatban *személyként áll velünk szemben* (Gegenüber) – egy azonosíthatatlan megkettőződés, egy *hasonmás* (Doppelgänger) közeledik felénk.¹⁰³ A *kísérteties* Alak olyannyira ismeretlen [uncanny] és nyugtalanító [l'inquiétante étrangeté], hogy észlelése mintegy szétfeszíti bennünk a racionalitás kereteit, s ily módon rögzíthetatlenné válik az értelem.¹⁰⁴

Vele (és ezzel a tapasztalattal) szemben képtelenek vagyunk állást foglalni, ezért akaratlanul is menekülőre fogjuk és már-már fejvesztve szabadulni próbálunk. Kicsúszik a kezünkől az irányítás (a lábunk alól a talaj), elveszítjük a kontrollt, koordinációs képességünk csődöt mond, idáig nem terjed a hatalmunk. Tehetatlenné válunk, megadjuk magunkat a 'hátborzongató idegenség'¹⁰⁵ jelenléte által kiváltott zavarnak, nem lelünk többé tájékozódási pontra a térben, amelyben mindaddig otthonosan mozogtunk – a valóság felfüggesztésre kerül és ránk zárul az élmény, amely önnön határainkon kívülre kerget.

Feltétlen hangsúlyt érdemel továbbá, hogy a pszichoanalitikus egy műalkotáson keresztül, E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* [A Homokember] című novellájának¹⁰⁶ elemzése

¹⁰⁰ A „borzongató” kifejezés már önmagában is ellentmondásos konnotációkkal bír: míg a 'borzalmas, elborzasztó' jelentésréteg negatív, addig a 'megborzongató' pozitív asszociációt idéz elő.

¹⁰¹ Idézi Freud: „Schelling egy megjegyzése figyelmet érdemel, az unheimlich fogalmáról valami egészen újat mond, olyat, amelyre nem számíhattunk. Unheimlich mindaz, ami titok, tehát rejtve kellett volna maradnia, mégis föltárult.” In FREUD, 1998. 67. o.

¹⁰² Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen” In *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8 (1906), 22. o. sk.

¹⁰³ Hoffmann *A homokember* c. novellájában a főszereplő Nathanael mennyasszonya, Clara kapcsolja össze az unheimlich és a Doppelgänger jelenségét, amikor levelében így fogalmaz: „Ha van bennünk elegendő, állhatatos és tiszta lélek erősítette éberség ahhoz, hogy mindenkor azonnal leleplezzük az idegen, ellenséges beavatkozást, és hogy szilárd léptekkel járjuk egyre azt az utat, melyet hajlamunk és hivatásunk jelölt ki számunkra, akkor egészen bizonyosan alulmarad a gonosz [jene unheimliche Macht] ama hiábavaló küzdelemben, hogy formát öltve önmagunk tükörképévé váljék.” Idézi BENKŐ, 2011. 125. o.

¹⁰⁴ Ld. pl. a magyar fordításhoz készült *Szerkesztői bevezetést* In Sigmund Freud: *Művészeti írások*. Ford. Bókay Antal [Erős Ferenc (Szerk.)] Filum, Budapest, 2001. 245. o. sk.

¹⁰⁵ Martin Heidegger használja ezt a szókapcsolatot, ld. In Uő: *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 1989.

¹⁰⁶ E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann* (1816) In Uő: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3. Aufbau, Berlin/Weimar, 9–48. o. Megj. magyarul „A homokember” In Uő: *Az arany virágcserep, A homokember, Scudery kisasszony*. Európa, Budapest, 1997.

mentén dolgozta ki a *das Unheimliche* koncepcióját.¹⁰⁷ Ebben az öngyilkossággal végződő történetben a központi elemként munkáló örület tárgyát egyfelől a főszereplő szorongása, másfelől vágyakozása testesíti meg: a gyerekkori élményeiből táplálkozó félelem a visszatérő gyilkos (Coppelius, Coppola, a Homokember), valamint a mestere által tudományos eszközökkel megalkotott, valamennyi mozdulatát szüntelenül ismételtető gép (Olimpia) alakjában.¹⁰⁸

Az első egy démon, amelyről az a hiedelem él, hogy megfoszt a látástól, a második egy automata baba, amelynek tekintetében a fiú, Nathanael saját, ám tőle elragadott szempárját ismeri fel. Ezzel a szempárral esik szerelembe, s e téboly (amely mindössze egyetlen módon képes látni) oly módon tárja fel a benne újra és újra megnyíló hasadékot, hogy többé már nem képes áthidalni, illetve összezárni azt.

Ugyanakkor a *Homokember*, akinek gyökerei a kelta hitvilágban lelhetőek fel, s aki Ole Lukøje (jelentése: zárt szemek) néven Hans Christian Andersen meséiben is felbukkan (mégpedig a nagy mesélőként, aki a legtöbb mese ismerője)¹⁰⁹, valamint a görög mitológiában [Oneiroi, Morpheus¹¹⁰] és eredetileg nem egy rettegett ragadozó, a holdban fészkelő csemetéit az emberi arcokból csőrével kivájt szemgolyókkal tápláló (bagyoly)madár-alak, amilyenek Hoffmann leírja. Hanem épp ellenkezőleg, az a jóindulatú, védőszellemként eljáró mondai figura, aki hozzásegít az álomhoz – mágikus port szórva az elalvásra készülő szemekbe; és ennyiben az otthon kellemes biztonságát idézi, amelyből a gyermek bátran léphet át a nem-ébren-lét bizonytalansággal fenyegető, megfoghatatlan (tudat-)állapotába, ahol – s éppen ettől az ismeretlentől tart, amikor nem mutat hajlandóságot az elalvásra – magába-zártan, *egyedül* lesz.

¹⁰⁷ Sigmund Freud: „A kísértetiesről” In Uő: *Művészeti írások*. Szerk.: Erős Ferenc. Filum, Budapest, 2001. 245–282. o. Ford. Bókay Antal

¹⁰⁸ Freud pszichoanalitikus olvasata határozottan szembehelyezkedik Jentsch elméletével, amennyiben az unheimlich minőségét nem Olimpia, hanem Coppelius alakjához köti. Vö. BENKŐ, 2011. 119. és 125. o.

¹⁰⁹ Ld. Hans Christian Andersen: *Összes mesék és történetek*. Genius, Budapest, 1920. Ford. Hevesi Sándor.; Ld. még Uő: *Mesék és történetek* Magvető, Budapest, 2001. Ford. Rab Zsuzsa

¹¹⁰ Vö. Jean-Claude Belfiore: *Dictionnaire de Mythologie Grecque et Romaine*. Larousse, Párizs, 2006. Megj. magyarul: *A görög és a római mitológia lexikona*. A magyar kiadást szerkesztette: Karsai György. Saxum, Budapest, 2008. 434. o.

„Morpheus: Az álom, az alvás istensége. Morpheusz az Álom és az Éj fia, szárnyas isten. Egy mákvirággal érinti meg s altatja el a halandókat. Képes bármilyen emberi külsőt magára öltetni. Kéüx halála után Írisz – Héra parancsára – arra kéri az Álmot, hogy küldjön Alküonéra egy álmot, és Morpheusz, aki Kéüx képében előre jelzi fiatal feleségének, hogy milyen szerencsétlenség érte. Morpheuszt fején mákvirágból szőtt koszorúval, kezében bőségszarut tartó öregember képében ábrázolják.”

(Nem) az – Egyszerre több és kevesebb is annál, ami (teljesen)

[...] meg kellett osztanunk lassanként táguló lényüket részre és ellenrészre, s ezáltal úgyszólván távol tartanunk magunktól a világot, amely határok nélkül áramlott át belénk.

A bábjátékban megmutatkozó összeférhetetlenség olyannyira erőteljes és nyilvánvaló, hogy az absztrakció mellett *beleérzést is* igényel. Befogadása tények, törvényszerűségek mellőzését, a tudás maradéktalan felülírását, azaz a realitástól való elvonatkoztatást, mi több: *felfüggesztést* követel. A báb – miközben megelevenedni látszik – változatlanul élettelen, passzív marad. Egyetlen tekintetben áll be valódi változás: a mozdulatlan mozgásba jön, a *statikus dinamikussá válik*. Habár mozogni látjuk, mi több, karaktert nyer, amely időnként ránk tekint (esetenként úgy tűnhet, „közöl” valamit), a báb – *tárgy* lévén – a látszat ellenére is híján van mindannak, ami egy élő(lény)t élővé tesz: a tudati és a testi *autonómiának*.

Mivel magyarázható az, hogy a bábót – annak dacára is, hogy nem autonóm, hanem függő létező – mégis úgy látjuk, mint azt, ami/aki „arccal” rendelkezik, „önálló” jelenléttel bír? Miféle jelenlét ez, amely egyszerre felfoghatatlanul távoli és mégis érzékelhető, egyszerre idegen és saját?

Miért kelt kezelhetetlen zavart ez az élőnek ható lelketlen prezencia? Nem éppen ez a ’lelketlen’ vagy élő-halott ’lélek’ az, amelyet a bábjátékos kézbe vesz, hatalmába kerít, kontroll alá helyez és irányítani kezd [manipuláre], amikor játszik (vele)?

(Nem) más – Önmaga által valami más

Valami egészen másra gondoltunk, láthatatlanra, [...] amire mindketten csak ürügy voltunk, egy lélekre gondoltunk: a bábu lelkére.

A báb áttelekesítése különös egyidejűség formájában zajlik: míg az észlelés szintjén élőként jelenik meg, a tudat számára továbbra is valós létmódja szerint „él”, vagyis élettelenként kerül azonosításra – tudjuk, hogy mi(lyen), de másnak látjuk. Aktívvá válik, ugyanakkor nem szűnik meg lélek nélküli anyagnak lenni; *tárgyisága* mindvégig fennáll, még csak fel sem függesztődik. A báb a (vele való) játék(a) során különös, szimultán kétarcúságot hordoz, s a két oldal egymással összeférhetetlennek bizonyul: egyszerre *képzeljük el* élőlényként és *tapasztaljuk* közben tárgyként; aktív karakterként és passzív materiaként is *jelen van*.

Ennek az élet(telen)szerű kettős állapotnak az intenzitását fokozó körülmény, hogy az észlelet [a percepció] és a valóságtudat között feszülő ellentmondás – amint a fentiekből kirajzolódni látszik – több szinten is jelentkezik. Egyfelől a *mozgás* szintjén, hiszen ha belegondolunk, mozog-e a báb valójában, csakis nemleges válasza juthatunk. Másfelől a *megelevenedés* szintjén, mert a bábos bizonyos tekintetben – a mozgásában – aktivizálja ugyan, de maga a báb – mindennek dacára is – passzív marad. A báb aktivitása feltételhez kötött, nem független egy másik, egy nála *valóságosabb* létező aktivitásától: a mozgatóétól.

Tekinthető-e egyfajta sajátos organizmusnak a szemünk láttára életenergiával telítődő anyag? Hogyan ragadható meg az az energia, amelyet Craig ekképpen írt le: „[...] az Über-Marionett annyi, mint színész plusz tűz, mínusz egoizmus; az istenek és démonok tüze, a halandóság füstje és gőze nélkül”¹¹¹ és ami a bábót (legalábbis számos avantgárd színházi gondolkodó számára) voltaképpen ideális színésszé teszi.

Kapcsolódás

[...] a bábu oly talajtalan volt, olyan fantáziátlan, hogy rajta kimeríthetlenné vált a képzeletünk.

Ami tehát a bábjátás folyamán végbemegy, az nem más, mint két test, egy élő és egy élettelen *együttmozgása*, amely során automatikusan a passzívra irányul a figyelem, míg az aktív komponens, amelyhez a mozgás energiája tartozik (annak forrásaként működik), a háttérben – sőt, adott esetben akár teljes egészében rejtve – marad. Utóbbi független a bábos rejtőzködésre vagy megmutatkozásra irányuló szándékától, pontosabban attól, hogy az a néző látóterén belül vagy azon kívül helyezkedik-e el.

A figyelem, a *látás* mondhatni *ösztönösen* mellőzi, sőt, kiiktatja az ‘alakító’ ‘alakító voltát’, a hatás kiváltójának, a játék előállítójának és irányítójának meghatározó szerepét. Egy folytonos, egyszerre keringő és vibráló mozgás válik érzékelhetővé: a passzív aktív lesz, és fordítva; mindketten aktívak és egyben passzívak is. Az az érzet áll elő, hogy a játék résztvevői kicserélődnek; mintha egymást felváltva és saját ontológiai minőségeiket, és egyszersmind játékbeli státuszaikat is folytonosan váltogatva léteznének azon *az egészen belül*, amelyet ők együtt, közösen alkotnak.

¹¹¹ Ld. Craig *A színház művészetéről* című kötethez írott előszavában, 1925-ben. Id. FÖLDÉNYI, 2012. 1350. o.

Vajon olyasvalami ez, ami csak szubjektum és objektum viszonyában lehetséges? Egy olyan játék, amelynek csak az élő (aktív) (passzív) lételemmel való kapcsolódása enged teret? Ez a felismerés indíthatta-e Maurice Maeterlincket az *android színház* megálmodására? A számára ideális színpadon ugyanis *sors nélküli testek* mozognak „amelyek identitása nem nyomja el a hős személyiségét [...] olyan lények [...], akik bár hozzánk hasonlóak, mégis, szemmel láthatóan halott lélekkel rendelkeznek”.¹¹² Az android / báb lélekkel rendelkező halhatatlan test az, ami *üres*, azaz megtölthető teret kínál, lehetővé téve azt, hogy „a költő vagy a hős lelke ne kényszerüljön többé olyan lénybe bújni, amely *az ő saját* [– kiem. tőlem], féltékeny lelkével ellenállna neki.”¹¹³

Át(adás)vétel

A bábuval szemben kénytelenek voltunk megőrizni önmagunkat,
mert ha feloldódtunk benne, akkor egyáltalán senki sem volt többé jelen.

André-Charles Gervais 1947-es tanulmányában a bábjátékosok négy különféle típusát különböztette meg és közülük azt tartotta ideálisnak, „[...] akinek játékában teljesen összeolvad az alakítandó személy, a bábu és a játékos.”¹¹⁴ A bábjátékos paradoxona Gervais nyomán abból a feszültségből adódik, hogy „reális egy-lényekké válunk a bábuval, amely aztán a maga adottságainál fogva és esztétikai szándékosságával ezt a reális egy-lényegűséget közvetlenül képekre, szimbólumokra váltja át.”¹¹⁵

Egy újabb pont, amelyen a valóság és a jelenség észlelése összeütközni látszik: azt, ami a báb és a bábos kettőséből összeáll, közönségük egy megkülönböztethetetlen egészként érzékeli. Kettejük egységét megfelelteti a szereplőnek, s ezzel egyidejűleg saját magával is azonosítja. Ők ketten azonban mindvégig különállóak, s abból, ami látszólag kettejük eggyéolvadása, abból valami *új jön létre* – ez a valami pedig már igazából egyikőjük sem. Mi ez, ami belőlük létrejön, amelybe belevesznek és ami ekképpen egyszerre mindkettejük és egyikük sem? Miként viszonyul ez az „otthonatlan” képződmény ahhoz, amiből ered és ahhoz, amivé lett?

¹¹² Maurice Maeterlinck: *Android színház*. Ld. magyarul In JOSS – LEHMANN, 2016. *A dolgok színháza*. SzFE, 2019. [Megjelenés előtt] 161–165. o. (Ford. Lázár Helga), itt: 164. o.

¹¹³ Ua. 165. o.

¹¹⁴ Ld. André-Charles Gervais: „Paradoxe sur le marionnettiste” In Uő: GERVAIS, 1947. 33. o. sk.

¹¹⁵ Ld. NÉMETH, 1980. 16. o.

Ez a különös ambiguitás okkal idézi meg Szalmakisz és Hermafroditosz történetét. Hermész és Aphrodité szépséges fiának tragédiáját, aki nem tudott szabadulni az iránta viszonzatlan vágyat tápláló nimfa öleléséből – *egy testbe* kényszerült vele.¹¹⁶ Önmagát így (részben) elveszítette, hiszen sajátjától eltérő, *más(sal közös)* alakot öltött, ugyanakkor továbbra is ellenállt a hatalmat gyakorló akaratnak (amely immár saját lényének részévé vált). Mi több, nem törődve bele önnön sorsába, a vele történetek helyszínéül szolgáló tó vizének elátkozását kérte az istenektől: hogy az övé ne maradjon kivételes, *egyedi eset*, hanem általánossá, törvényszerűvé váljon.

Átmenet

[...] lélek, melyet igazában sohasem hordoztunk, amely mindig csak tartalék volt [...]

Az átváltozás [metamorphosis, Verwandlung] voltaképpen átalakulás [transformation, Umwandlung], nem érinti a létezők *magját* (csupán átszerveződés). Hiszen miközben összeolvadnak, mindketten megmaradnak annak, amik eredetileg (is) voltak: a bábos embernek, a báb pedig tárgynak. Egy harmadik, *látszólagos létező* megszületéséről van szó, amely valamiféle különös *átmenetet* képez ember/személy és tárgy/dolog között. Egyes elméletírók épp a báb e kettős, oszcilláló természetében vélik megragadni a bábjátás 'esszenciáját'.¹¹⁷

A karaktert látszólag egy élettelen, passzív mozgatott, ugyanakkor a figyelem előterébe lépő tárgy alakítja, valójában pedig egy élő, aktív mozgató, és mégis háttérben maradó, oda mintegy visszahúzódó ember. Lényegi átalakulás nem történik, *a mozdulatok transzformálódnak*. A báb egy tárgy, amely személyiségjegyeket kap; tulajdonságokkal, viszonyulásokkal, indulatokkal telítődik, tárgy-léte ugyanakkor mindeközben egy pillanatra sem szűnik meg. Perszonifikáción megy keresztül a mozgatás által: egyszerre lesz élettelen tárgy és megelevenített karakter. Szubjektummá – tárgy lévén – azonban csak *látszólag* válhat.

Hogyan viszonyul a szerep-szubjektumként tapasztalt báb-objektum léte a szubjektum-léthez? Lehetséges, hogy ez a báb-szubjektum-lét csakis a fantázia, a *mintha*, vagyis a

¹¹⁶ »[...] minket semmi idő egymástól el ne szakasszon!« / Meghallgatja az ég; az a két test elkeverülve / eggyé lett rögtön, s egy arc tündöklék a törzsön, / mint ahogyan két ág, mikor egy kéregbe van oltva, / együtt kezd növekedni, tovább is erősödik együtt; / így az erős, szívós ölelés eggyé teszi őket, / nincs már két testük, de azért kettős az alakjuk, / nem fiu az, sem nő: mindkettő s mégsem e kettő.” In Publius Ovidius Naso: *Átváltozások*. Ford.: Devecseri Gábor. Európa, Budapest, 1982. 110 o.

¹¹⁷ Ld. pl. TILLIS, 1990. 157. o.

művészet területén, és csakis a szubjektum számára válhat jelenvalóvá? Vajon hogyan érti Tadeusz Kantor azt, hogy „[...] a művészetben az ÉLET képzete kizárólag a konvencionálisan felfogott ÉLET HIÁNYÁVAL érzékeltethető, nyerhető vissza [...]”.¹¹⁸

Áttétel

[...] azok a leírhatatlanul halandók, amelyek magukhoz térésük pillanatában máris búcsúzni kezdenek önmaguktól.

A *teremtés* mint alkotói gesztus szintén meghatározó eleme és releváns szempontja a bábjáték-elemzésnek. A művész ugyanis a báb megelevenítésével egy önmagához hasonló létezőt hoz létre egy tőle egészen különbözőből: nem csupán formálja az anyagot, hanem át is lelkesíti alkotását. A tárgy egy olyan élőlényt jelenít meg, aki általa keletkezik. A megjelenített 'lény' léte, amely az *előadás* [felvezetés, Aufführung] erejéig áll fenn, szorosan hozzátapad az tárgyéhoz, a bábos teremti meg, hiszen valami *létrejön* a bábban. A báb tehát nem volna más, mint az ember teremtménye: élettelen anyag, amely belőle nyer elevenséget. Ennyiben pedig – Kosztolányi Dezső megfogalmazásával élve – *hazug* bizonyítéka annak, hogy az ember is képes élettelen anyagból *élőt előállítani*.¹¹⁹

Életre kelteni a holt matériát – akárcsak Pygmalión Galateia kőszobrát¹²⁰ vagy Gepetto mester Pinocchio fabábuját¹²¹. Ugyan igaza van Tzachi Zamirnak, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy e szövegek által megképzett figurák egyike sem tekinthető bábnak¹²², mozgató akarat, intenció tekintetében mégis megfeleltetés adódik a bábjáték és e két irodalmi alak esete között. Méghozzá mindenekelőtt a „társ-alkotás” szándékának értelmében. A történet szerint Pygmalion számára Galateia az érzéki vágyakozás, az idősödő – és szintén magányos – Gepetto számára Pinocchio a gyermektelenség okozta űrt tölti be.

¹¹⁸ Ld. Tadeusz KANTOR: *Halálszínház* [Vál. Király Nina, Szerk. Beke László és Király Nina. Prospero Könyvek. Budapest/Szeged, 1994. 161. o. „Annak a mind erősebben magával ragadó bizonyosságnak a kitapogatása, hogy a művészetben az ÉLET képzete kizárólag a konvencionálisan felfogott ÉLET HIÁNYÁVAL érzékeltethető, nyerhető vissza (újra Craig és a Szimbolisták!), ez a DEMATERIALIZÁCIÓS folyamat úgy ment végbe munkásságomban, hogy közben sikerült kikerülnöm a nyelvészet és a konceptualizmus ortodoxiáját.” [Ford. Király Nina és Heltai Gyöngyi]

¹¹⁹ „A báb teremtő ösztönünk dicsőítése, végtelenségünk hangsúlyozása, barbár önvigasz és csalafinta diadal, megcsúfolása a halálnak. Ha belőlünk holtunkban tárgy lesz, [...] akkor legalább hazudjunk, dacból, szeszélyből alkossunk saját hasonlatosságunkra egy bábót, mely él.” Ld. Kosztolányi Dezső: „Bábok” In *Nyugat*, 1927. okt. 16. 572. o. [Újra megjelent In GALÁNTAI, 2012. 59. o.]

¹²⁰ Publius Ovidius Naso: *Metamorphoses*. Megj. magyarul Uő: *Átváltozások*. Magyar Helikon, Budapest, 1975. Ford.: Devecseri Gábor

¹²¹ Carlo Collodi: *Storia di un burattino* (1881, 1883). Megj. magyarul Uő: *Pinocchio kalandjai – Egy kis fabáb története*. Nova, Budapest, 1940. Ford.: Gáspár Miklós

¹²² ZAMIR, 2010. 401. o.

Az egyik esetben egy szerelmi, a másikban pedig egy szülő-gyermek viszonyról van szó; s ami e viszonyok természetében mindenképpen közös: az Én és a Másik szétválaszthatatlanságot eredményező 'egymásbafonódása' [enjambement].¹²³

Alapos megfontolást igényel azonban az a dilemma, hogy mennyiben hasonlítható, hogyan viszonyul az, ami a bábból mozgatással élővé *képződik*, az emberi léthez? Létrehozásként vagy létrehívásként, egy már meglévő létező elő-állításaként [Vorstellung] értelmezhető-e a bábjáték során végbemenő élet-adó/testbe-lehellő (lélek-teremtő) aktus? Miben áll az ember tárgyat megelevenítő tevékenysége? *Benne* (jelen) vagy *kívüle* (távol) *van* az, ami e sajátos (objektív-inter-szubjektív?) viszonyba helyeződés révén *jelenlévővé* válik?

A fenti kérdésekre adott esetleges válaszok végül a mozdulatlan, némán bámuló báb jelenlétének analízisét is elősegíthetik. A bensőt érintő 'kapcsolódás' ugyanis úgy tűnik, a báb esetében sem feltételez külsődleges, konkrét testi érintkezést.

¹²³ Vö. Sajó Sándor: *Majdnem minden. A megtört totalitás dialektikája*. L'Harmattan, Budapest, 2014. különösen 34. o.

I.3. A báb játéktere

A báb mely viszonyulásai tehát azok, amelyek játéktérét döntően meghatározzák?

A báb megelevenedéseként észlelt – *mozgásra* épülő – játékfolyamat két komponense közül az élő ember az aktív, a mozgató, aki a dinamizáló erőt biztosítja, s ezáltal megeleveníti; az élettelen tárgy pedig a passzív, a mozgott, amely ennek hatására kibillen statikusságából, azaz megelevenedik. A mozgás egyik alapfeltételét, az *energiát* tehát a cselekvő játékos biztosítja – azáltal, *hogyan mozgat*. A mozgás másik alapfeltételének teljesítését, az elgondolás (konceptió) szerinti *leképezést* pedig szintén a bábos végzi – azáltal, *ahogyan mozgat*. E két aktus egyike sem *látható*, mindössze *érzékelhető* a mozgás, a *pozícióváltás* (motion) – a passzivitás aktivitásként válik megtapasztalhatóvá, anélkül, hogy a szemlélő követni tudná a mozgató erő irányvonalát.

Reláció(természet)

[...] parányi sóhajok, [...] meghallásukra fülünk már nem eléggé éles, megjelennek, elenyészőben, látomásunk legtávolabb határán. Mert csupán ez foglalkoztatja őket: elenyészésük.

A megelevenedés feltételeinek teljesülése a fentiek alapján két következményt von maga után: a báb utalást végez, azaz valami rajta kívül állót tesz láthatóvá; ezt az utalást, amely tehát az előzetes elgondolás kifejezésre juttatásában áll, irányítással hajtja végre. A megelevenedés szükségszerű velejárói – a báb tárgyi passzivitásából adódóan – a *referencia* és a *manipuláció*. E kettő, a bábos energetizáló *ereje* és a szereplő karakterizáló *alakja* az, ami a bábót, illetve annak mozgását meghatározza és egyszersmind meg is köti. Egyfelől az *energia*, amely egy rajta kívül álló organizmus felől érkezik, ennek az élőlénynek az *akarata* szerint mozgatja/irányítja és ennyiben manipulációként érinti. Másfelől pedig az *elgondolás*, amely egy rajta kívül álló alakra vonatkozik, ennek az személynek (personae) a jellemére-küllemére utal/vonatkozik, és ennyiben referenciaként tételezi. Előbbi fizikai, utóbbi pedig szellemi természetű hiányát pótolják.

Abból eredően, hogy nem rendelkezik sem eleven testtel, sem tudattal, azaz mind fizikai, mind szellemi vonatkozásban kiegészítésre szorul – a báb nem lehet *autonóm*: megelevenedése során szükségszerűen alárendeltté és helyettesítővé válik. A báb léte két megelevenítőjének, a szemlélő és mozgató *akaratának*, valamint a megjelenítendő

(szerep)karakter *jellemének* van kiszolgáltatva; sőt, amennyiben hármójuk egységének felbomlása a báb báb-létének megszűnését eredményezi, annak függvényeként értelmezhető. Egyrészt, mert a bábból – élettelen lévén – hiányzik az élethez szükséges energia, ezért önálló létezésre mindössze passzív anyagiságában képes. Abból eredően, hogy ő maga nem dinamikus, ahhoz, hogy passzivitása aktivitásként váljon észlelhetővé, egy rajta kívül álló, aktív (élet-energiával bíró) létező dinamizálása szükséges. Másrészt, mert a bábtárgynak – lévén, hogy nem szubjektum – nincs énje, nem rendelkezik tudattal (következésképpen önazonos sem lehet).

Anyag(ellenállás)

[...] nem lelnek pusztulásra habozó gyönyörükben, amelynek nincs áramlása és nincs lefolyása.

'Önmagában' nem élő, ezért ahhoz, hogy élőként tűnjön fel, szükségszerűen egy rajta kívül álló létezőt (egy élőlényt) *kell láthatóvá tennie*. A báb megelevenedése tehát mind fizikai, mind szellemi vonatkozásban kiegészítést feltételez: fizikai (mechanikai) pótlékát a tagjait mozgató személy, szellemi (intellektuális) pótlékát pedig a megjeleníteni szándékolt szerepben leképeződő karakter biztosítja.

Miféle létező ez az egyszerre másként kiállított és örökmozgásba kényszerített Ugyanaz, amely úgymond *ellenáll* a saját, de egyszerismind a sajátjától idegen létállapotnak is? Mondhatjuk-e, hogy a sajátján túl kerül, viszont a másikon-innen marad? Nem arról van-e szó inkább, hogy megrekedve csapong ide-oda – ingamozgást végezvén – a kettő között?

Mag(repedés)

Csak rólad, bábu lelke, rólad nem lehetett igazán elmondani, hol is voltál tulajdonképpen. [...]

A báb esetében a tárgyat nem csupán másnak érzékeljük, mint ami(lyen) valójában, hanem egy másik, objektum tárgyi voltától *idegen* létminőségben tapasztaljuk; miközben ő maga csupán részlegesen alakulhat át, hisz létadottságai nem változnak (változatlanul megmaradnak). Következésképpen az, hogy *valami mást* láthassunk meg benne, feltételezi, hogy ne saját maga mutakozzon meg, hanem valami mást *engedjen megmutakozni magán*. Ily módon az, amit a báb megjeleníteni hivatott, szükségszerűen egy rajta kívül álló létezőre *irányul*. Az pedig, hogy önmaga helyett ez a más, azaz a báb *imaginárius 'másika'* – amelyre

a báb a fizikai térben jelenlévő tárgyként referál – váljon láthatóvá, nemcsak saját létminőségének, hanem egyszersmind saját létaazonosságának a háttérbe szorítását követeli meg.

A báb, ez a „nagyon más hasonmás”¹²⁴ saját lehetőségein mintegy túlnőve tör töretlenül újabb lehetőségek felé, ahol tovább játszhat, kísérletezhet a lehetetlennel. Miközben változik, pozíciót vált, változatlanul *a helyén marad*. Másból nyer energiát, amelyet aztán – mintegy átalakítva-felhasználva – saját *fel-lépésére* [Auftreten] fordít.

Mondhatjuk-e tehát, hogy töltekezve építi magát? A játék alanyában ered meg az építőanyagot biztosító forrás, esetleg a játék mozgatva-levése által érintett valamennyi résztvevőjében egyszerre? Netán maga a báb / önmagából termeli azt, s ha igen, vajon mi váltja ki ezt a termelődést?

Miből teremt teret maga számára a báb(u), amelynek sehol sincs helye – mindössze akkor, ha színre lép valami által? Hogyan ragadható meg ez az általa előadott, folyvást újraképződő „sem ez, sem az” állapot, amely létezésének alapját képezi és amelynek talán épp *a már-nem-megragadható* volta adja tulajdonképpeni értelmét?

Alap(talaj)

Voltaképp jelenvaló voltál-e valaha is?

A báb *mutató gesztusa*¹²⁵ tehát egyfelől *megengedő* (egy kívülről érkező szellemi erő érvényesülésének biztosít teret), másfelől pedig *ráhagyatkozó* (egy kívülről érkező fizikai erőt igényel). A báb ennyiben kizárólag egy rajta kívül álló és más létminőséggel – intellektussal – bíró létező elgondolása alapján *megformált*, szintén rajta kívül álló és más létminőséggel – aktivitással – bíró létező megjelenésének *helyét* szolgáltatja [a *helyettesítés* értelmében], amihez egy ugyancsak rajta kívül álló és más létminőséggel – intellektussal és aktivitással – bíró létező dinamizáló energiája segíti hozzá.

¹²⁴ A kifejezést Kékesi Kun Árpád használta egyik írásában. Ld. Uő: „Nagyon más hasonmás. A double 2013. és 2014. évi számairól” In *Art Limes. Báb-tár*. XX. (2015) 51. szám, 115–119. o.

¹²⁵ Vö. Gottfried Boehm: „Das Zeigen der Bilder” in Gottfried Boehm – Sebastian Egenhofer – Christian Spies (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. eikones, Fink, München, 2010. 18–53. o.; Günter Figal: „Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren” In: BOEHM – EGENHOFER – SPIES, 2010. 55–72. o.

Vajon láthatóvá válhat-e, miképpen *hagyatkozik* a báb másra, észlelhető-e, milyen mélyre *enged* magában és jelen lehet-e már mindig is, amire *mutat*? Mi az, amit a báb önmagán felül / kívül / túl *láttat*? Elképzelhető, hogy a benne lejátszódó folyamatot végigkövető szemlélő önmagára ismerhet benne? S ha így esik, van-e visszaút számára, vagy az örökérvényű ráeszmélés csapdájába taszít és a tudat hatalmának foglyává lesz?

Akárcsak Narcisszosz, aki nem tudott szabadulni a tükörképétől, olyannyira elragadta önnön bája, annak – nemcsak mások, de önmaga számára is – elérhetetlen volta. Vagy Kleist parabolájában a *Tövishúzó* által megigézett ifjú, aki viszont abba pusztult bele, hogy önmagát 'szemmel tartva' már soha többé nem tudta reprodukálni azt a mozdulatsort, amely az őt rabul ejtő kellemet árasztotta. Hiába igyekezett, képtelen volt újra előhívni azt, s ebben nem más, mint fókusza és irányultsága akadályozta meg.

Milyen tekintetben fedezhető fel azonosság a „medve-állapot” és a báb(u)-pozíció között, amelyből *az / ő* úgy helyezkedik „mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát”.¹²⁶

(Víz)tükör

[...] egyszerre csak szemközt ültünk vele és vártunk valamit tőle.
[...] ő csak hallgatott, nem fölényében, azért hallgatott, mert ez volt az ő állandó válasza [...]

A báb-lét nem gondolható el a tőle függetlenül létező meghatározó *intellektus* és a kívülről érkező aktivizáló *erő* nélkül. Egyedül valami rajta *kívül* álló, önnön lényén *túl* mutató lendítheti működésbe. Egyedül valami önmagán túlra vonatkozhat, és egyedül a szerepjátszás, valamint a manipuláció motiválhatja arra, hogy valós tárgyi léte határain kívülre merészkedjen, s e számunkra oly ismeretlennek ható közegbe kerülve felmutathassa sehol-sem-létét.

Éppen ez (utóbbi) kizárólagosság az, amelyet a kortárs bábművészet egyes, e dolgozatban elemzésre kerülő alkotásai zárójelbe tesznek, hogy mögé pillantva új, megvilágító erejű felfedezéseket tegyenek a báb rejtélyes lényére¹²⁷ vonatkozóan.

¹²⁶ „[...] s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.” – folytatja Kleist. Ld. KLEIST, 2013. 326. o.

¹²⁷ Albrecht Roser, amikor Jim Henson róla készült portréfilmjében arról beszél, hogy a bábos feladata a bábu mondanivalójának kinyerésében és közzétételében áll, a mozgatott figura létmódjának megragadására a „being”

Ez a még ma is merésznek ható hozzáállás a játékos részéről, amelynek köszönhetően az elevenként manipulált játékszerben (játék)partnert keres és talál –, korábban ismeretlen távlatokat nyitott meg a bábban rejlő mélységek hatékony kiaknázása felé. A megszokott pozíciókból történő kimozdulás rendszerint a báb alárendelt helyzetének felfüggesztésében áll. Mozgató és mozgatott látszólag egyenrangú felekként működnek együtt: a bábos teret enged a báb akaratának¹²⁸ sok esetben a végletekig fokozva a „ki mozgat kit” dilemmájának eldönthetetlenségéből származó bizonytalanságot.

Báb és játékos szükségszerűen *együtt* érkeznek el arra a pontra, ahol már egyikük sem élvez elsőbbséget a másikkal szemben – ahol a mozgató is mozgatottá és a mozgatott is mozgatóvá válik, s ahol ez az együttmozgás egyfajta mozdulatlansággá dermed.

(Lárva)potenciál

Mintha valami szép láng után sóvárognának, hogy pillangóként belevessék magukat. [...] Mihelyt ezt végiggondoljuk és felpillantunk, szinte megrendülten állunk viasztermészetünk előtt.

A 'bábbá válás' ['puppetization' / 'Verpuppung', jelentése: bebábozódás, lárvásodás] az újabb keletű bábelméleti szövegekben gyakorta felbukkanó kifejezés: azt az átalakulási folyamatot jelöli, amely épp a 'ki mozgat kit?' kérdés dilemmája okán a játéknak nem csupán élettelen anyaga, de élő cselekvője számára is lehetőségként kínálkozik, mint egyfajta állapot-potenciál adódik. Ha arra gondolunk, hogy a báb és vele a játékos, valamint a játékfolyamatot meghatározó mozgás voltaképpen egy folyamatos úton-levésként, mint *leendés* [devenir]¹²⁹ képzelhető el, felmerül a kérdés, hogy a báb beteljesült állapota nem éppen a mozdulatlanság-e? Vagyis az a változatlan dinamika, amelyben immár nem-látható mozgást végez, és a *viszonylagosan önálló jelenlét*¹³⁰ intenzitását valamifajta belső energiából nyeri.

szót használja: „[...] a string puppet [...] is a kind of definite being. Not a human being, but ... a being.” Ld. a *Jim Henson presents the World of Puppetry* c. filmsorozat (1985) róla szóló epizódját. 21'06"

¹²⁸ A bábra bízott döntésben rejlő potenciálra hívja fel a figyelmet Frank Soehnle, amikor ..., hogy saját kezűleg készített marionettjeit nem csupán a színpadi játék, de már a karakter megformálásának folyamatába is bevonja. Az egyik figura kéztartása, pontosabban annak kialakítása kapcsán így fogalmaz: „He decided to be like this. He had the possibility [...]” Ld. az *Anima. L'esprit des marionettes* c. filmet (ARTE France, Cinetévé, Ina. 2004.) 33'26"

¹²⁹ Vö. Deleuze és Guattari *Rizóma* címen írott bevezetésével In Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Milles plateaux*. Minuit, Paris, 1980. 9–37. o.; Deleuze Kleist-interpretációja kapcsán ld. még Darida Veronika észrevételeit In DARIDA, 2019.

¹³⁰ PIRIS, 2011. 48. o.

Tekintettel a bábjáték-jelenség ősi és univerzális jellegére, úgy vélem, releváns lehet egy, a nyelvhasználatban megmutatkozó összefüggésre is figyelmet fordítani: felidézni a báb szó eredeti jelentését és fontolóra venni az azonos alakú természettudományos megjelöléssel esetlegesen felfedezhető párhuzamokat.

A 'marionett' szó etimológiai bizonyosságától eltérően a 'báb' [la Poupée, die Puppe, the Puppet) esetében az eredet/történet kérdése nem dönthető el egyértelműen. A magyar nyelvbe valószínűsíthetően hangutánzó gyermeknyelvi szóként, a 'baba' alakváltozataként, attól szóhasadással elkülönülve épült be (a 'pupata' latin szógyökből keletkező francia 'poupette' mintájára), s kezdetben, 'kislány', valamint 'játékbaba' jelentése volt meghatározó. Nem tagadható el ugyanakkor az sem, hogy mintegy összeforrva az 'álarc', 'álca' jelentéssel bíró 'Larve' – németből történő átvétele révén megalkotott – nyelvújítás kori műszóval, (továbbra is) használjuk a rovarbáb, azaz *lárva* megjelölésére is. Az pedig egészen bizonyosnak tűnik, hogy a latin 'pupa' szóra vezethető vissza – talán ez lehet az oka annak, hogy máig nem különül el határozottan attól az folyamat-, illetve állapotleíró megjelöléstől, amelyet a biológia alkalmaz.¹³¹

Az állattani báb-fogalom azt az úgynevezett teljes átalakulással [metamorphosis] fejlődő rovarokra jellemző (utolsó előtti) fejlődési stádiumot jelöli, amelyben a lárva szervezetének *átépülése* végbemegy, vagyis a kifejlett rovar [imago] végső organizmusa kialakul. Az átalakulás folyamatának lezárultával a báb burka [puparium] felreped, és az immár életképes állat (a lepke, a bogár, egyéb hártyás- vagy recésszárnyú rovar) *kiszabadul*.¹³²

¹³¹ Ld. In *Etimológiai szótár – Magyar szavak és toldalékok eredete* [A Magyar Nyelv Kézikönyvei XII.] Főszerk.: Zaicz Gábor. Tinta könyvkiadó Budapest, 2006. 48. o.

„Báb [1055 tn. (?), 1516 u.] Hangutánzó eredetű gyermeknyelvi szó. Eredete valószínűleg összefügg *baba* szavunkkal, és attól szóhasadással különült el. Eredeti jelentése 'kislány' vagy 'csecsemő' lehetett. Hasonlóságon alapuló névátvitellel számos új jelentése is létrejött, ezek kialakulására azonban a latin *pupa*, német *Puppe*: 'kislány'; 'játékbaba' hasonló jelentései is hatással lehettek. Ma elsősorban 'bábfigura; rovarok bábja; tekebáb; akarat nélküli ember' jelentései ismertek nyelvünkben.”

¹³² Ld. In *Biológiai lexikon*. Főszerk.: Straub F. Brunó. Akadémia, Budapest, 1987. I. kötet. 220. o. sk.

„Báb, *pupa* [lat.]: a teljes átalakulással fejlődő rovarok (bogarak, lepkék, kétszárnyúak, hártyásszárnyúak, recésszárnyúak) lárváinak utolsó előtti fejlődési állapota, amelyben végbemegy a lárva szervezetének úgyszóván teljes átépülése és a kifejlett rovar (imágó) szervezetének kialakulása. A báboknak alakilag 3 fő típusa különböztethető meg: a szabad báb (*pupa libera*), a fedett báb (múmiabáb, *pupa obteca*) és a tonnabáb (*pupa coarctata*). A szabad bábnak nincs egységes kitínes tokja; a végtagok és a szárnyak kezdeményei szabadon elállnak a testtől (pl. A legtöbb bogárfaj bábja). A lepkék, egyes ragadozó bogarakk és legyek fedett bábján a testfüggelékeket a megkeményedő exuvális folyadék (vedlés) a testhez ragasztja, s így a test körvonalai egységes, kitínes burkon tűnnek át. A tonnabáb a fejlettebb legyek (*Cyclorrhapha*) mozdulatlan, kemény, bordó alakú bábja, amely egységes, vastagabb burkba, a pupariumba van bezárva. A puparium a vastagabb, kemény utolsó előtti és a finomabb utolsó lárvabőrökből alakul ki. A lárva szervezetének átépülése során a legtöbb lárvális szerv, és szövet szétesik, elfolyósodik (hisztolízis). Ez a folyamat nem érinti az idegrendszert, a szívet, az

A továbbiakban a vizsgálat során a fenti megfontolásokat szem előtt tartva a már megfogalmazott kérdéseken túl a következő kérdésekre is keresem a választ. Vajon kihámozható-e jelentős tartalom ebből a szó-alaki egyezésből, avagy mindössze alaptalan egybeesésként, pusztán történeti alakulásként kell kezelnünk. Miféle állapotban van a vitalitással telítődő anyag, valamint az önmagát báb-pozícióba helyező személy, amely tehát ebből a pozícióból kibontakozva *mássá válik*? Milyen jellegű átalakulás megy végbe e két létezőben, amikor egymással összekapcsolódva, önmaguk és egymás köré mintegy burkot termelve közös folyamatok részeseivé válnak.

Valóban döntő szerepet játszik-e a törékeny-töredékesség, s az egésszé válás e fragmentum-létből eredő igénye? És végül, hogyan ragadható meg ez a báb „viasztermészetével”¹³³ együtt járó, átmenetként tételezett, alakulásban/úton-lét-mód és meddig terjednek a határai? Megérthető-e valami a „bábu és isten” (mint nulla és végtelen), illetve „állat és isten” (mint egyedüli önállóságra-képes-lét) minőségében, illetve pozíciójában rejlő kiváltságok kleisti és arisztotelészi¹³⁴ gondolata mentén az emberi létre vonatkozóan?

ivarmirigyeket é az ún. imaginális kezdeményeket, amelyek legtöbbje már a lárvafejlődés során kialakul. Az átalakulás befejeztével a báb burka felreped és az imágó kiszabadul. – A lárvák fejlődését, vedlését és bebábozódását a juvenilis hormon (neotenin) szabályozza. Magát a bebábozódást az ekdizonhatás túlsúlyra jutása indítja meg."

¹³³ Ld. RILKE, 1990. 446. o.

¹³⁴ Arisztotelész: *Politika*, 1252b 27, 1253a 29. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.: Szabó Miklós; Vö. SAJÓ, 2014. 49. o.

II. BÁB-ÁLLAPOT

II.1. (NEM)AZONOSSÁG

Sie haben Gelenke
und hängen ein wenig quer
und hölzern im Gehenke,
aber sie können sehr
töten und tanzen
oder auch im Ganzen
sich verneigen und noch mehr.¹³⁵

Abból a meghaladhatatlan adottságból, hogy az élettelen bábtárgyból hiányzik az (élet)energia, szükségszerűen következik, hogy a bábfigura az aktív játékos reális és az alakítandó szereplő imaginatív, testi adódása nélkül csupán a maga passzív materiális minőségében jelenhet meg a játék terében. Ez azt implicálja, hogy – mivel ő maga nem dinamikus – jelenlétét csak akkor észlelhetjük aktivitásként, ha egy mozgásban lévő lény felől érkező vitális energia hozzásegíti.

Abból, hogy a báb nem szubjektumként létezik, adódik továbbá, hogy nem rendelkezik 'Én'-nel, illetve tudattal, és kizárt az is, hogy önazonossá válhasson. Önmagában nem lehet élő, hiszen mindössze egy másik, *élő* lény leképeződéseként és helyettesítőjeként értett funkciójában nyer *értelmet* a befogadó számára.

A bábnak ez a *mutató, feltáró gesztusa* ontológiai státuszának meghatározását illetően is különös jelentőséggel bír. A báblény nem csupán egy élőlény leképeződéseként funkcionál, hanem tulajdonképpen már mindig is *referenciaként létezik*: a bábtesten keresztül a bábfigura által megjelenített báb- és vagy szereplő-karakterre történő utalás. A mozgatás/kezelés révén animált báb a szereplő karakter referenciájaként lép működésbe. A szerep *eljátszása* ugyanis nem közvetlenül általa történik: a báb a maga valójában nem szubjektumként, hanem mindössze materiális *médiumként* van jelen, illetve akként vesz részt a játékfolyamatban, amely során a figura ábrázolása megtörténik.

Viszonyba lépve a játék többi résztvevőjével egy olyan képet állít elő a szemlélő tudatában, amely kép látványában az alany és a tárgy kiismerhetetlenül egybefonódik – s

¹³⁵ Rainer Maria Rilke: *Marionettentheater* (Párizs, 1907) In Uő: *Die Gedichte 1906 bis 1910*. Ld. <http://www.rilke.de/gedichte/marionetten.htm>

ezzel mintegy megzavarja, próbára teszi annak tájékozódási képességét. „Akarata” ellenére is *kooperál* – együtt-játszik, mígnem felismeri önnön, játékban betöltött szerepét.

Fragmentaritás – A báb-tárgy

A bábjáték mindazon faktora, amelyektől a báb látszólagos „élete” függ, (látszólag kivétel nélkül) rajta kívül állnak: egy *saját* élet a báb esetében mindenesetre teljes képtelenségnek tűnik. Ez arra enged következtetni, hogy az *élő* lényként való megjelenéshez, egy helyettesítő báb mind fizikai, mind szellemi vonatkozásban kiegészítést igényel. A báb fizikai-mechanikus funkcióit az őt magával-mozgató (önmagában is mozgásban lévő) embertől érkezik, míg a szellemi-intellektuális pótlékot abból az ábrázolt karakterből nyeri, amelyet a bábtest leképez.

A bábra – holott tárgy [Gegenstand] – nem „puszta” tárgyként [Objekt] tekintünk. Amint azt a mozdulatlan-hallgató bábba vonatkozó megfontolások is alátámasztani látszanak, a *bábtárgy* önmagában, vagyis színpad, mozgató és szerep nélkül is képes azt a benyomást kelteni az őt néző emberben, hogy benső élete (ha tetszik: lelke) van – és *visszanéz* rá¹³⁶. Ez arra enged következtetni, hogy a bábtárgynak már a puszta jelenléte is kiváltja az elevenség-érzetet: s ennyiben olyan hatást gyakorol a szemlélőre, amelyet egyéb, hétköznapi tárgyak nem. Fontos azonban megfigyelni, hogy ez a hatásmechanizmus jellemzően azoknak a tárgyaknak az esetében érvényesül, amelyek arccal rendelkeznek, pontosabban, amelyekbe *arcot látunk bele* – anélkül is, hogy mozgatva volnának.

Ugyanakkor ez a tapasztalat is egyfajta mozgást feltételez: a báb statikus állapota ellenére is olyan *energiát mozgósít*, amelyet csak a hozzá hasonló, dinamikus/dinamizált dolgok. S ez (már használaton kívüli állapotában is) megkülönbözteti, mintegy kiemeli a hétköznapi tárgyak köréből, s bizonyos értelemben a műtárgyakhoz teszi hasonlatossá. Abban a döntő tekintetben persze a megképzett *testet öltő* (plasztikus, szoborszerűhöz köthető) képzőművészeti alkotásoktól is eltér, hogy azoknak a nézés során, illetve a nézés által rendszerint nem életet, hanem egyfajta ’élettelen’ belső dinamikát, energiával való telítettséget tulajdonítunk.)

¹³⁶ Vö. Jean-Luc Nancy: *Le regard du portrait* c. írásával. Megj. magyarul Uő: *A portré tekintete*. Műcsarnok, Budapest, 2010. Ford.: Seregi Tamás
„Ez a viszony pedig, amely maga a portré, három időbe illeszkedik: a portré (rám) hasonlít, a portré (engem) idéz fel, a portré (engem) néz.” Ld. In NANCY, 2010. 10. o.

Erre az önmagához képest végbemenő elmozdulásra [motion] vezethető vissza a báb önállónak ható jelenlétét megteremtő illúzió. A bábtárgy egy olyan lény tapasztalatát állítja elő, amely ahhoz, hogy már önmagában is (a maga nemében) teljesnek érzékeljük, nem szorul rá külső kiegészítésre – leszámítva persze a befogadó tudatműködését. A bábtárgyra tekintő és abba/n arcot látó *percepciója és imaginációja*¹³⁷ révén képzi meg azt a létezőt, amely egyszerre töredékes és *teljes*, hiánylény voltában pótlást igénylő, köztes lényként viszont mégis *teljes egész*.

Medialitás – A báb-test

A bábtárgyat valami másként észleljük, mint ami, úgy tapasztaljuk, mint valamit, ami egy másik, az övétől idegen létminőséggel rendelkezik: egy, a valós térben jelenlévő *testnek* mutatkozik. Habár rendelkezik egyfajta belső (ha tetszik: mágikus) energiával, önmaga tárgyi voltában csupán részlegesen képes átalakulni: az, ahogyan *van*, a mozgásba lendítő játék során sem változik. Így ahhoz, hogy valami más váljon láthatóvá benne és általa, szükséges, hogy ne önmagát mutassa, hanem valami mást engedjen megmutatkozni, még hozzá bábtestén keresztül. Ez az itt ideiglenesen térhez jutó megjelenítendő egy távol lévő *bábtestként* válik láthatóvá.

A báb anyag lévén mindenekelőtt alakot öltött kiterjedés, amelyen egy szerep test általi leképeződése megy végbe. A bábtest az általa ellátott funkció tekintetében azonosnak tekinthető az ugyancsak szerepjátszó színész testével, amelytől azonban alapvetően különbözik, hiszen nem organizmusként, hanem élettelen matériaként szerveződik. A báb ebből eredően másként alakítja, testesíti, illetve jeleníti meg a (szerep-)karaktert, még hozzá igen sajátos módon. Élettelenként játssza el, hogy valami másként *van*, élőnek mutatkozik, elevenség hatja át, miközben semmi sem leplezheti el a bemutatott figurától alapvetően *eltérő* természetét.

Szerepjátszása ennyiben zavart eredményez a befogadás folyamatában, amelynek része az is, hogy a játékot szemlélő valami módon viszonyul ahhoz, amit lát. Meike Wagner, a bábtest által előállított *zavar* jelenségét elemezve megállapítja, hogy a napjaink figuraszínházában megjelenő testek áttörik a koherens test hétköznapi illúzióját, „eltolják, odébb mozdítják” a megfigyelő testet – így az, amit a posztmodern test-diskurzus

¹³⁷ Vö. Piris koncepciójával In PIRIS, 2011. kül. 103. o., PIRIS, 2015. 38–41. o.

intellektuálisan ragad meg, az a kortárs bábszínpadokon testileg megtapasztalhatóvá válik¹³⁸. Wagner odáig megy, hogy azt állítja, a bábjátás jelenlegi gyakorlatában tapasztalható, általa dekonstruálónak és decentralizálónak ítélt test-színreviteli eljárások révén „a néző a saját testét idegen, (meg)konstruált és felparcellázott testként érzékeli”. A bábelméleti kérdéseket a posztmodern test-diskurzus kontextusában tárgyaló Wagner *Nähte am Puppenkörper* [Varratok a báb testén] című írásában Lacan *suture*-koncepciója nyomán jut arra a következtetésre, hogy a mediális strukturális zavar, amely a bábtest esetében már annak „rendszeréből” adódóan, vagyis eredendően jelentkezik, a koherens testillúzió, s egyszersmind a saját testkép szétroncsolását okozza.

Úgy véli, hogy a színpadra állított, szerepjátást végző bábtest kettős vonatkozásban is 'sutureként' van jelen¹³⁹ – s a második, „a testképen képződő varrat” kiemelt esete kapcsán Katharina Sykora feltételezésére hivatkozik.¹⁴⁰ Utóbbi a magunkon véghezvitt *teljesítmény* koncepcióit (Butler) és a *suture* jelenségét (Lacan és Miller)¹⁴¹ kapcsolja össze a művi testeknek a történeti avantgárdok fotográfiáin történő vizsgálatokor, majd megállapítja, hogy a *suture* fogalmával azok a töréshelyek válnak láthatóvá, amelyek a testet a maga összeállítottságában mutatják (ön-leleplező, nem-rejtekező test), és ezt a összetettséget egyszersmind elfedni igyekeznek. Wagner Sykora állításaira támaszkodva jelenti ki, hogy „[a] testképzés, a test általi szubjektumformálás a bábjátékban sohasem mehet végbe maradéktalanul”.¹⁴²

A könyvben kifejtett megfontolásokkal nagyrészt egyetérthetünk ugyan, ez utóbbi kijelentést feltétlenül cáfolni látszik az a döntő körülmény, hogy *a test általi*

¹³⁸ „WAGNER, 2003. 18. o. sk.

¹³⁹ Wagner utal arra, hogy Silvia Eiblmayr a *suture*-t mint olyan strukturális varrathelyet írja le, amelynek tulajdonképpen nem volna szabad látszódnia: a *suture* az a hely, „amely a mozi – annak filmes technikája és módszerei által létrejövő – illuzionizmusát garantálja, és amelyet ez az illuzionizmus ugyanakkor le is leplez”. Ld. WAGNER, Meike Wagner: „Körper-Störung. Mediale Thesen zum Puppentheater” in *double, Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, 2. sz. 'Fremde Körper, Diesseits der Animation', Berlin, 2004. 14–17. o. Újra megjelent In JOSS – LEHMANN, 2016. 201–205. itt: 204. o. [Ld. magyarul „Test-zavar. Mediális tézisek a bábszínházhoz. (Ford.: Lázár Helga) In JOSS – LEHMANN, 2019. (Megj. előtt) 208–212. o.]; Vö. Silvia Eiblmayr: „Vorwort”, in dies. (Hg.): *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*. Salzburg, 1995. 5. o.

¹⁴⁰ Wagner hivatkozását ld. In JOSS – LEHMANN, 2016. 204. o.

¹⁴¹ Ld. WAGNER, 2013. 18. o.; A Wagner által hivatkozott kiadás és szöveghely: Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (=Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI, 1964. Jaques-Alain Miller. Ford.: Norbert Haas. Olten/Freiburg, 1978. 125. o. Ld. JOSS – LEHMANN, 2016. 205. o.; Ld. még Wagner további hivatkozásait in WAGNER, 2013. 17. o. Jaques-Alain Miller: „La suture. Éléments de la logique d signifiant” In *Cahiers pour l'analyse*. 1. sz. 1966. 37–49. o.

¹⁴² „Die vollkommene Körper-Bildung, Subjektbildung durch Körper wird im Puppenspiel niemals gelingen. Da Hereinbrechen der Unvollkommenheit, der Fabrikation des Körpers, der Unbeholfenheit, des Mechanischen in die Figurenanimation ist das gewollt-ungewollte Attribut des Puppenspiels und wird somit ui »Störung« in medialen Prozess.” Ld. WAGNER, 2016. 205. o.

szubjektumformálás eltérő módon zajlik és alapvetően más esztétikai minőséget képez meg, mint amilyenről a színész saját teste által végzett szerep-alakítása vagy akár a művi test állóképen visszaadott, valóság-hű képmása esetén beszélhetünk. A báb testi jelenlétének zavart keltő hatása kétségtelenül önmagával szembesíti a szubjektumot, a játékban mozgató, valamint a befogadó szemlélőként részt vevő, mozgató és néző játék(os)partnereit egyaránt.

A bábtest általi közvetítés révén bekövetkező felismerés ugyanakkor elsősorban nem testi vonatkozásban érinti a fenti személyek viszonyulását; habár vitathatatlan, hogy – testi reprezentációról lévén szó – a testi tapasztalatnak a bábjáték esetén központi jelentőséget kell tulajdonítanunk, különösen azért, mert a reprezentáns részéről reálisan csupán testi megjelenéssel számolhatunk. Ezzel együtt is feltételeznünk kell azonban, hogy a báb általi megtestesítés jóval komplexebb *test-képző* és *kép-alkotó* játék annál, mintsem redukálható, vagy kiélezhető volna a testies leképező folyamat fizikai aspektusaira. Annál is inkább, mert a báb nem egyszerűen testként, – sőt, elsőrendűen nem – pusztán testként vonja hatalma alá a látást – alakot öltő, képi jellege, amely ezt a testi viszonyulást is kikényszeríti, ennél erőteljesebbnek és meghatározóbbnak mutatkozik.

Alteritás – A báb-karakter

A báb-tárgy figurájának a szereplő-karakter megtestesülésként történő értelmezése során *be kell látnunk*, hogy az, amire a báb referál, nem más, mint az ő (saját) *imaginárius* „*Másika*”. A báb által végzett ábrázolás, amely egy jelen-nem-lévő (és fontos hangsúlyozni) fiktív lény képét jelenlévővé és valóságossá teszi, szükségképpen erre a másik „élettelen” létezőre irányul. S ennyiben nem egy valós testet (egy a valóságban testtel rendelkezőt, testként létezőt) *reprezentál*.

Ahogy azt már Plessner is alapvetésként kezelte: „a szerepek képek, amelyek a valóság jelentőségével bírnak”.¹⁴³ Holott személyről a báb szerepjátéka esetében nem beszélhetünk (ellenben a szerep ’akadálytalan’ és ’tisztá’ megjelenítésének lehetőségét üdvözölhetjük benne), a báb sem egy *felület* csupán, amely a kép kivetülésének pusztán

¹⁴³ Helmuth Plessner: „Zur Anthropologie des Schauspielers“ In Uő: *Ausdruck und menschliche Natur*. Ges. Schriften VII. stw. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003. [Hrsg.: G. Dux é. m.] 416–417. o.
Megj. magyarul Uő: „A színész antropológiájáról” (Ford.: Besze Flóra) In *Játéktér*, 2015/ősz. 24–31. o., itt: 24. o.

alapjaként a leképeződés zavartalanságát biztosíthatná. A báb maga is alakká képzett, s végeredményben képként szerveződő, belső dinamikával rendelkező matéria.

Ezért ahhoz, hogy saját maga helyett imaginárius másikának a láthatóvá válásaként léphessen működésbe (és be a játékba), azon túl, hogy báb-tárgyként [Gegenstand] birtokolt egzisztenciális módusának felfüggesztése szükséges, a báb *eredeti* képe (ha nem is 'énje', de „Önmaga”), vagyis tárgyi alakja és minősége is háttérbe húzódni kényszerül.

A *bábfigura* voltaképpen egy kép megtestesítője, ugyanakkor nem csupán test, de már önmagában – szerepjátszás nélkül is egy kép(et alkot). Kérdéses azonban, hogy nem csupán egyetlen, örök és változatlan képet mutat-e, illetve módjában áll-e több képet is láthatóvá tenni (például szerepben és szerepen kívül, avagy különféle szerepekben). Továbbá az is, hogy a báb képe, amelyet ugyancsak teljes joggal tekinthetünk maszknak, a maga változatlanságában is képes-e új, a korábbiaktól akár alapvetően eltérő tartalmakkal telítődni.

Változthatja-e a báb a maszkjait, viselhet-e más milyet, mint amilyen a rögzített sajátja? A jelen dolgozatban is képviselt báb-szemlélet szerint mindez lehetséges, hiszen a báb maszkja – miként egy rajz vagy festmény is – statikussága dacára is megjeleníthet egymástól eltérő képeket, méghozzá a szemlélő(dés)től függően. Ez pedig azt jelenti, hogy állandónak vélt jellegében bekövetkezhetsz elmozdulás – a báb jelleme a belelátott képnek megfelelően *változhat*.

A báb, akár csak a színész, nem csupán egyetlen szerepet alakíthat (jól/hatásosan), s amikor nincs szerepben, akkor is *képként van jelen* – tárgyi mivoltában is szubjektív viszonyulásra készíti a szemlélőt (már önmagában is valami olyan tartalmat hordoz, amely kiemeli, a többi tárgynál *fontosabbá teszi*)¹⁴⁴. Ennyiben már mindig is kép-mutatást végez, mindössze kevésbé áll ellen annak a mozgató akaratnak, amely paradox (lelki)állapotba kényszeríti a színjátékot űző személyiséget¹⁴⁵, s adott esetben egy másik kép felmutatására a (befogadó) képiséget hordozó bábót.

A báb ellenállása sokkal inkább materialitásában mutatkozik meg – habár engedi elfedni eredeti 'képét', anyagi mivoltát nem számolja fel. A személytelen bábtest olyan hely,

¹⁴⁴ Vö. GOMBRICH, 1982.

¹⁴⁵ Vö. DIDEROT, 1966.

amelyben „elfér” a paradox, egyszerre lelkes és lelketlen, folyamatosan (újra/újja)képződő állapot; olyan belső tér, amely *nem üres bár, mégsem maradéktalanul telített*.

Dualitás – A báb-létforma

A valamennyi esetben 'bemutatott' szerep(karakter) nem csupán valós testtel nem rendelkező, megtestesítésre váró kép, hanem mindezzel együtt, illetve mindennek ellenére *szubjektum* is. Egy olyan fiktív létező, amelyet a befogadó tudata önálló entitásként azonosít a megjelenítés során.

A báb 'imaginárius másika', amelyre a báb fizikailag tapasztalható, a valós térben jelenlévő tárgyként referál, ennyiben szubjektumként értelmezhető. S habár csak a bábfigura megtestesítése és/vagy a befogadó elképzelése által *lép fel*, kétségtelenül hozzátesz a képét mindenképpen magán „tükröző” bábtest jelenlétéhez, fokozza annak intenzitását. Mindazonáltal korántsem egyetlen „szereplője” a játéknak – tekintve, hogy a báb sohasem egyedül, hanem mindig (szerepen kívül is) egy szubjektummal vesz részt abban. Voltaképpen az őt szemlélő személlyel együtt *képezi* a játék relációs terét (s benne a szerep-képet), amely aztán valamennyi félnek helyet kínál, s amelyben aztán *ő maga, a báb* is szubjektumként tapasztalhatóvá válik.

Werner Knoedgen a *Das unmögliche Theater – Zur Phänomenologie des Figurentheaters* című könyvében az ember és tárgy mozgató-mozgatottságában tapasztalható szubjektum-objektum viszonyrendszert boncolgatva alkotta meg a 'Subjektsprung' kifejezést, amellyel a játékos és a báb közötti „színre vitt hasadást” szándékozott leírni; központi jelentőséget tulajdonítva ezzel a színpadi alkalmazásnak, amely során „a tárgy játékfigurává, a személy pedig figurajátékosává avanzsál.”¹⁴⁶ Hozzá hasonlóan Paul Piris is a művészi bábjátékban, pontosabban a „manipulating” szóképzéssel megragadott¹⁴⁷ játékmódban véli tetten érni a bábjátékban jellemzően fellépő szubjektum-objektum problematika magját.

¹⁴⁶ „Der prinzipiellen Aktionsfähigkeit des Spielers steht eine materielle Rollenexistenz gegenüber. Doch ist das eine nichts ohne das andere, wenn sie nicht szenisch zusammengeführt werden. Nicht durch plastischen Gestalt und nicht durch Beleben, sondern nur durch Inszenieren wird das Objekt des Figurentheaters zur Spielfigur. Und nur durch dasselbe Inszenieren wird das Subjekt des Figurentheaters zum Figurenspieler. Erst wenn dieses Subjekt als ein aktiv inszenierendes zu erkennen ist, kann die belebte Gestalt des Objektes als eine inszenierte wahrgenommen werden, hanem beide ein verbindliches Drittes: die Szene.” Ld. In KNOEDGEN, 1990. 77. o.

¹⁴⁷ Megj. Ez az interakció lehetőségét megteremtő forma valóban felfogható a báb- és a színjáték keveredéseként.

Vizsgálódásai során megállapítja, hogy a báb szubjektummá válása egy, a materialitásból való *kilépés szabad* aktivitásként történő megjelenésében következik be:

*A báb szubjektumszerűsége – szubjektumként meghatározódó létminősége avagy létállapota – akkor válik láthatóvá, amikor a báb kilép a materialitásból, amely őt tárgyként tételezi, és ennél fogva látszólag szabadon cselekszik.*¹⁴⁸

Habár az említett szerzők rendkívül alapos és eredeti szempontokat érvényesítő kidolgozását végezték el az itt is tárgyalni kívánt kérdéseknek, e ponton érdemes figyelni az ugrásként, illetve kilépésként leírt mozzanat meghatározásának pontatlanságára. Mindkét megfogalmazás értelmezhető helyesként, mégis egy olyan átváltozást sejtet, amely a tárgyként megtestesítést végző báb-karakter esetében *sem* állítható.

Amennyiben ugyanis a bábtárgy szintet ugrana [’Subjektsprung’] avagy kilépne tárgyi státuszából [’escape its own materiality as an object’] úgy azzal elhagyná, felszámolná, eltörölné azt (és végső soron valós szubjektummá válna). Ez a pozícióváltás azonban mindössze a művészeti re-prezentáció alkotói folyamatának terében játszódhat le: a bábtest nem ölthet valós szubjektum-alakot.

Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy a bábfigura valóban kimozdul ebből a statikusságból – átlépi objektum-voltából eredő korlátait, és túlkerülve saját tárgyi létmódja határain *ide-oda ugrál* a szemlélő szubjektum által benne-látott (belevetített) szerep-kép szubjektuma, valamint adott esetben az őt mozgató fizikai erő szubjektuma és önnön tárgyisága között. Ezt az oszcilláló örökmozgásba dermedt köztes állapotot Piris a „dual mode of existence” kifejezéssel jelöli *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet* címen publikált tanulmányában, amelyben a báb többszörös kétértelműségéből fakadóan kibogozhatatlannak tűnő kettősséget szétszálazva kimutatja, hogy „a báb egyazon térben és időben éppoly mértékben van jelen egy *imaginárius* Másikként [as an Other], mint amennyire az Önmaga [as the Self]“.¹⁴⁹

¹⁴⁸ „The subjectness of the puppet – its quality or state of being a subject – appears when the puppet seems to escape its own materiality as an object and thus seems to act freely.” Ld. PIRIS, 2015. 39. o.

¹⁴⁹ PIRIS, 2015. 40. o. sk.

II.2. A MÁSIK UGYANAZ

Auch pflegen sie kein Erinnern;
Sie machen sich nichts bewusst,
und von ihrem Innern
gebrauchen sie nur die Brust,
um manchmal darauf zu schlagen
als schlugen sie sie ein.
(Sie wissen, dieses Betragen
ist deutlich und allgemein.)¹⁵⁰

A báb fragmentumként ölt egész alakot, energiával telített üres bábteste által tesz láthatóvá valami tőle elkülönülőt, illetve maszkírozza el saját létminőségeit. Képként kínál helyet egy másik léthez tartozó belső tartalom kivetülése céljából, s végső soron ez eredményezi azt az örök-jellegű oszcilláló mozgást, amely rögzít(het)etlen státuszát kijelöli.

A játékos és a szerep (teljes átalakulást feltételező) *azonossá válása* a bábjáték esetében sem mehet végbe – függetlenül attól, hogy milyen mértékű a két test összeolvadása, illetve mennyire tolódnak egymásra a különböző egzisztenciális síkok. Ennek oka éppen a báb tárgyszerűségére vezethető vissza. Az ugyanis eltérést mutat a színészi átváltozás mechanizmusaihoz képest, ahol a szereplőt megtestesítő lény személy(szerűség)e a mérvadó. „A színészi szituáció olyan bonyolult, megkettőzött egység, amelyben a szerep szerint megtestesített személy elfedi a színész megtestesítő személyét”¹⁵¹ – olvassuk Helmuth Plessnernél, aki valamivel később hozzáteszi: „A színész meghatározott szituáción belül azonosul a figurával, de nem egyezik meg vele [...] egy szerep olyan reprezentánsa, amely továbbra is maszkot visel. [...] a maszk a saját test”¹⁵².

A bábjáték esetében, amely során – így folytatja Plessner – „a puszta figurákat az ember puszta helyettesítőiként mutatja mindazok reprezentánsaiként, ami csak él és mozog a földön”¹⁵³, könnyebben megteremthető az *átváltozás* illúziója. A hozzáférés azonban

¹⁵⁰ RILKE, 1907.

¹⁵¹ PLESSNER, 2015, 24. o. Ld. az eredetit In PLESSNER, 2003. 403. o. „Die Situation des Schauspielers ist immerhin eine komplizierte, in sich reflektierte Einheit, in der die verkörperte Person der Rolle die verkörpernde Person des Schauspielers überdeckt.”

¹⁵² Ua. 26. o. Ld. az eredetit In PLESSNER, 2003. 408. o. „Begrifflicherweise führt der Zuschauer die Ausdrucksmächtigkeit des Darstellers auf die Intensität seines Gefühls zurück, dem das Ausdrucksbild entspricht, vergisst aber dabei, dass hinter diesem Bild – auch dann, wenn unmittelbare Natürlichkeit erstrebt wird – nicht das Gefühl, sondern die bildnerische Absicht des Schauspielers steht, der sich mit einer Figur in einer bestimmten Situation identifiziert, aber sie nicht einfach ist.”

¹⁵³ PLESSNER, 2015. 28. o. Ld. az eredetit In PLESSNER, 2003. 410. o. „Hier wird ein Mensch durch eine Figur zum Leben erweckt, nicht mit einer bloßen Figur an ihn erinnert. Darin liegt gerade der Reiz des

nehezebb, mert a *távolság*, amelyet a szerep-alakító játékos önmagához képest – nemcsak színészként, de a mindennapi életben is – felvenni kényszerül, *újraképződik*.¹⁵⁴

A két átalakulási folyamat közötti differencia megvilágítja a báb „Önmagaságának” jelentőségét. A szerepjáték legfőbb mozzanata az „Én” szerep általi eltakarásában, Önmagához képest történő *elmozdulásában* áll. A bábót nem (ön-)tudata akadályozza abban, hogy átadja magát a szerep-Énnak, hanem éppen az (ön-)tudat hiánya okozza az (ön/)azonossá válásra való képtelenséget.

Fölmerül tehát a kérdés, hogy a báb önmagát, a tudatot, esetleg mindkettőt nélkülözi-e és hogy ez a *hiány* kritériumként támasztható-e vele szemben. Más szavakkal: lehet-e egy, a valóságban alapvetően tárgyként létező báb, amelyet alapvetően a ’nem-azonos’ jelleg [Nicht-Identität] határoz meg, egyáltalán bármivel (ami nem ő) teljes mértékben megegyező?

A báb mint Másik [die Andere / l’Autre / the Other] – A báb tekintete

Amint azt Piris tanulmánya is világosan igazolja, a báb ’ontológiai ambiguitása’ egy ellentmondást idéz elő, amely abból ered, hogy az Önmaga [Selbst] és a Másik [Andere] közötti kapcsolat csakis két szubjektum között jöhet létre. Egy szubjektum mindazonáltal önmaga másikként is elgondolható – a báb esetében így a tiszta szubjektum pozíció hiánya adódik. Piris – bizonyítandó, hogy a bábnak tárgy-léte ellenére is rendelkeznie kell a Másikként-jelen-levés képessége felett – Sartre¹⁵⁵ és Lévinas¹⁵⁶ gondolatai mentén a bábót egy, az Önmagától elkülönülő Másik képeként tételezi. A manipuláció eszközeivel irányított báb-aktivitás funkciója, amely tehát a (szerep-)karakter testté-válásának folyamatában rögzített, egybecseng Piris végkövetkeztetésével, amelyet abból a tapasztalatból vezet le, hogy a bábnak – szemlélése közben – a mi létezésünktől elkülönülő alakot öltő Másikként való jelenléte okán „megtestesült tudatot” [embodied consciousness] tulajdonítunk.¹⁵⁷

Schattenspiels, des Puppen- und Marionettentheaters, des Zeichenfilms nicht zu vergessen, daß es bloße Figuren als Stellvertreter von Menschen zeigt, Repräsentationen von allem, was auf, über und unter der Erde ist.”

¹⁵⁴ Vö. PLESSNER, 2015. 28. o.; PLESSNER, 2003. 411. o.

¹⁵⁵ Ld. SARTRE, 1940. és a kötet magyar fordításban is megjelent részletét ld: Jean-Paul Sartre: „A kép intencionális szerkezete” In Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat, Budapest, 1997. 97–141. o.; Piris hivatkozik továbbá Sartre *L’être et le néant* című művére is (Gallimard, Párizs, 1943.) Megj. magyarul Uő: *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlata*. L’Harmattan / Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék / Magyar Filozófiai Társaság. Budapest, 2006. Ford.: Seregi Tamás

¹⁵⁶ Ld. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999. Ford.: Tarnay László.

¹⁵⁷ PIRIS, 2015. 41. o.

Piris a következőképpen ragadja meg a bábjátékban létrejövő létmód duális jellegét: „[...] a báb eme kettős létmódja képezi a szintetikus realitás alapját, hiszen a báb az aktuálisan fennálló helyzet két egymástól eltérő szintjéhez tartozik: míg tárgy-jellege valós, szubjektum-jellege nem (ál-valós / fiktív)”.¹⁵⁸ Bábteste okán úgy tűnik, mintha megtestesült tudattal állnánk szemben – a báb mint *testként létező tudat* lép fel¹⁵⁹. S bár – ahogy azt Piris is hangsúlyozza – a reális/valós tárgyszerűsége és fiktív/képzeletbeli személyszerűsége között feszülő aszimmetriában az előbbi prioritást élvez¹⁶⁰, a bábót mégsem valós tárgyként tapasztaljuk, hanem elképzelt szubjektumként. Ez okozza, hogy képesek vagyunk olyasféle relációba helyezkedni azzal, amit megjelenít, amilyen viszonyulás más típusú képek esetén nem (vagy legalábbis kevésbé) adódik, azzal együtt, hogy a kép nyilvánvalóan már mindig is egy viszonyt idéz meg/elő. A báb-karakter ugyanakkor – a testiség, a mozgás révén szimulált vitalitásból eredően – olyan formán testesít meg egy képet, hogy az, illetve a báb e képként való jelenléte *kikényszeríti*, hogy ne puszta eszközként tekintsünk rá. S ennél fogva kénytelené (és képessé) válunk interszubjektív viszonyba lépni vele annak ellenére is, hogy tudjuk, csak látszólag az, amiként kezeljük, valójában nem több, mint képe, leképeződése – *árnyéka*¹⁶¹ annak.¹⁶²

Döntő jelentőséggel bír tovább az is, hogy a báb *cselekvést mutat*. Még hozzá olyan cselekvést, amelynek tudatunk automatikusan önálló belső logikát tulajdonít – a tudatunkban megjelenő báb-képmás nem esik egybe az érzékeink által tapasztalt fizikai báb-képpel. Eltér attól, túllép rajta – kimozdul a valós(s)ág rögzítettségéből (akkor is, ha mozdulatlan marad). E mozgás (a passzivitást elhagyó kimozdulás) mögött álló mozgatót mintegy a báb-jelenség aktualitásának elemeként értékeljük: vele együtt válik egésszé az, amit immár a világunk részeként élünk meg. S amit azonban (már) nem tárgyként, hanem mint *egy potenciális(an) másik* lényt tapasztalunk, és amely végső soron – mintegy elénk állított *tükör* lévén – *saját magunkhoz vezet* el (vagy éppen vissza) minket. Ennyiben pedig a világhoz és önmagunkhoz való viszonyunkat formálja, s ennyiben a Másik funkcióját tölti be – *kép(más)ként*.

A bábót szemlélő és/vagy mozgató személy *tekintetet* képez *számára*, amely rá is, mint Másikra irányul, kérdést intéz és választ, reflexiót követel. Ez az *alkotói* mozzanat,

¹⁵⁸ „This dual mode of existence of the puppet establishes a synthetic reality because the puppet belongs to two different levels of actuality: its objectness is real but its subjectness is not.” Ld.: PIRIS, 2015. 40. o.

¹⁵⁹ Ld. Ua. 37. o.

¹⁶⁰ Vö. Ua. 40. o. sk.

¹⁶¹ Vö. Emmanuel Lévinas „A valóság és árnyéka”. (Ford.: Babarczy Eszter) In *Nappali Ház*, 1992. / 2. sz. 3–12. o., kül. 7. o. sk.

amelynek következtében a báb leválik az őt megképző játék-szubjektumokról és azoktól elkülönülve függetlenségre tesz szert: az autonóm létezés látszatát kelti: egy önálló lény képét testesíti meg. Ez teszi alkalmassá arra, hogy (nem)valós interszubjektív relációkat állítson – és maga sem pusztán tárgyi közvetítő(eszköz)ként [Instrument / medium] szerepeljen a játékban, hanem akként a Másikként, amely az Én viszonyait meghatározza.

A báb mint Önmaga [das Selbst / le Soi / the Self] – A báb arca

A báb arca ugyanakkor Mások által megképzett *arc*. Kép, amely arcként csak a mozgató / szemlélő képzeletében létezik: e tudattal rendelkező lények automatikusan mozgásba lendülő képalkotó eljárásainak terméke¹⁶³ – *kivetülés* és *visszatükröződés*. De egyszersmind energikusként mutatkozó *test* is, amely önmagában hordozza a szeparáció lehetőségét: e kép olyan plasztikus anyagként válik jelenvalóvá, amelynek tudatunk életenergiát, s egyszersmind *potenciális autonómiát* kölcsönöz. Irányított mozgásába egy önmagával való belső megfelelést, egyfajta fiktív azonosságot projektálunk, s ha nem is feltételezünk identitást mozdulatlan arca mögött, mégsem pusztán maszkként tekintünk rá. Mintha álcázná magát – olyan maszkot *mutat*, ami mögött más (Másik?) is van: nem csupán „én” (a szemlélő / mozgató) vagy „ő” (a szemlélő / mozgató), hanem egy olyan „ő” (egy harmadik), amelyet valamiképpen a „mi” együttes szemléltető-mozgató-látásunk képez olyanná, ami nemcsak számunkra, de Mások számára is már E/2. személyben, vagyis mint „te” van jelen.

A tudatot nélkülöző báb tehát valamennyi hiányossága dacára, fragmentumszerűségében is hordozza az önmaga-lét lehetőségét, hiányában jelenítve meg a távol-, illetve nem (jelen)lévőt – árnyként is közvetít és nem zárható ki az sem, hogy a neki tulajdonított vitalitás birtokában megtagadja az Én és a Mások által rászabott totális kontrollt. Ettől a ponttól pedig már nem csupán tárgyként létezik, hanem Önmagaként *viszonyul*. Önálló szerveződésnek ható, „belső” logikát követő mozgásán túl a báb tekintete implikálja, hogy a felé intézett látás kölcsönös – az őt szemlélő arc viszontlátja önmagát, a rápillantó tekintet tükröződik benne.

Nem kerülhető meg ugyanakkor annak hangsúlyozása sem, hogy a bábtest a szemlélő / mozgató tudatában létező mentális kép fizikai megjelenése, s ekként, tehát végeredményben „pusztán” leképeződésként látja el valamennyi funkcióját: szellemi energiával nem rendelkező,

¹⁶³ Vö. Nemes Z. Márió: *Képalkotó elevenség*. L'Harmattan, Budapest, 2015.

hanem felruházott anyagként tölti be a Másik szerepét, kívülről mozgatva tűnik úgy, *mintha Önmaga* lenne. Ezt a mozgást pedig nem más, mint az őt autonóm lényként szemlélő / mozgató biztosítja – a képmást, amit ön-mozg(at)ónak vél, ő mozgatja és nem egy Másik Önmaga.

A báb ennek megfelelően nem pusztán árny-, de tükörkép is (amely tehát nemcsak *vetül*, hanem *tükröződik* is) – egyszerre ismerjük fel benne a Másikként létező tárgyat és Önmagunkat. Egy olyan képmás, amelynek a szemlélés / mozgatás során érzékelni vélt, látszólagos Önmagaságát e megduplázott kettősség *alakítja* ki (és tovább).

A báb mint Ugyanaz [DASSELBE] – A báb kezei és léptei

Mi vagy ki volna ez a harmadik (személy?) a báb esetében, amely Önmagát elmaszkírozva mutatja Másikként (E/2.)? S mi marad belőle, ha leválik az őt mint arcot konstituáló játék szubjektumairól (T/3.)? Megfoszthatjuk-e az őt működtető többszörösen kettőzött, szimultaneitásban adódó duális létmódtól, amely viszont úgy tűnik, egyedül a sajátja? S egyáltalán, előállítható-e (testileg?) az a helyzet, amelyben a báb mozgató-szemlélő viszonyulás nélkül marad? Miből mivé alakul a játék során, ha már eleve sem pusztán tárgyként [Objekt] adódik, hanem annál önmagában is mindig több [Gegenstand], mitől válik többé és mikor? Azonos/sá lehet-e bármi mással, ami nem ő? És mindenekelőtt: lehet-e azonos Önmagával, amennyiben annak (a tudatnak) nincs birtokában, vagy a Másikkal, ha tárgyként egyáltalán semmiféle identifikációra nem képes.

Habár az identitás nem statikusként, hanem dinamikus, folyamatos változásban lévő 'állapotszerűségként' értelmeződik, egy esetleges önazonosulás [Selbst-Identifikation], de voltaképpen bármilyen jellegű azonosulás lehetősége tudat híján ezzel együtt is kétséges. A bábjáték esetében mintha sokkal inkább egyfajta megújulásról, többé válásról vagy a lét nemlét általi felülírásáról volna szó, amely a megkettőződés, az egyidejűség valamint az időlegesség révén a valós lényekként jelenlétükkel közreműködő játékpartnereket egy *köztes* (ha tetszik: átmeneti) térben egyesíti.

A báb sohasem különíthető el teljesen mindattól, ami létrehozza és (miben)létét döntően meghatározza. Ennélfogva képtelen arra, hogy Önmagaként avagy Másikként a játék bármely tárgyával avagy alanyával *azonosuljon*; ebben tárgyi valósága és szubjektumszerűségnek művi-jellege egyaránt akadályozza. A báb mindössze *viszonyulásra*

képes – képként ölt alakot, alakzatként rendez el és/vagy össze és (anyagként) mozgatva tesz jelenvalóvá valamit, ami nincs jelen – s az így előálló relációkat testesíti meg.

Látszólag ön-mozgatóként mutatkozik ugyan, lépteit nemcsak hogy nem irányítja, de még csak nem is *ő* teszi meg. Kezeivel nem *ő* érint, ujjával nem *ő* mutat – mindössze közvetítést végez.

Ez a valamihez képesti új-, több-, vagy nem-lét tehát a báb döntő ontológiai minőségévé válik. A báb mintegy ellenállva az önnön fragmentaritásából eredő lehatárolásnak, megdönti a tárgyiség, a testiség és a karakter-jegyek állította korlátokat és egy olyan képmássá *szerveződik*, amely az őt szemlélő / mozgató partnerként kezelő ember számára lehetőséget teremt az Önmaga és a Másik együttes [co-presence of the Self *and* the Other], valamint az Önmaga Másikként való jelenlétét [presence of the Self *as* an Other] egyaránt, miközben *ő* (Maga) nincs (Másként sem) – csupán mint kép/más fejlődik organikus alakká.

S vajon nem épp az emberi létezésben adott állapot (képe) ez, amelyet az ön(ellen)álló-mozgást végző báb (játéka) ekképpen modellál, és – a maga sajátos módján, árnyékként bár, mégis – hozzáférhetővé tesz?

II.3. SAJÁT-IDEGEN ÉLET

Ihre großen Gesichter
sind ein für alle Mal;
nicht wie die unsern: schlichter,
dringend und ideal;
offen wie beim Erwachen
mitten aus einem Traum.
Das giebt natürlich Lachen
draußen in dem Raum,
aus dem die von den Bänken sehn
wie sich die Puppen kränken
und schrecken und an Schwänken
in Bündeln zu Grunde gehen.¹⁶⁴

Az elevenség-fragmentumként értett báb funkciója szerint hiányt (ha tetszik: űrt) tölt be – közénk / elénk lépve olyasmire képes, amire a szemlélő/mozgató ember Önmaga, Másik nélkül nem. Mondhatjuk-e, hogy ereje sokkal inkább ebből a potenciálból ered, mintsem a „kísérteties” szóval megragadni vélt kettős-ellentmondásos, élő-halott jelleget idéző természetéből? Hiszen a báb alapvetően a felismerés, a megnyíló lehetőség érzetét kelti, és az irtózás mindössze speciális, erre kiélezett játékszituációkban jelentkezik, amikor mozgásának eredője – a mozgató nem-látható jelenléte okán – nem beazonosítható.

Az életszerűség, amelyet a báb a játék során (fel)mutat, időleges. Hiszen a báb csak ott és akkor él, ahol és amikor a *nézés* tárgyként lehet jelen. Ez az időlegesség ruházza fel életszerűséggel és fosztja meg egyszersmind az élettől. Az élet, amely eredeti létminőségétől idegen és csupán a játék által képződik, nem a báb sajátja, hanem *más életek* (és egyszersmind akár önmagunk idegen-mivoltának) árny- vagy tükörképeként válik láthatóvá.

A bábót élettelenségéből eredő halhatatlansága teszi oly módon élővé, ahogyan azt a saját létünkhöz hasonlónak, de egyszersmind attól idegennek tapasztaljuk, s ami ennél fogva a hozzá és az önmagunkhoz való viszonyulásunkban egyaránt *zavart kelt*. Miként ragadható meg (ha egyáltalán megragadható) a báb ellentmondásos minőségekkel telített, majdnem-üres jelenlétében gyakorolt hatás? Mi az, ami kimozdítja, és hogyan mozdul ki az őt szemlélő/mozgató is relációi számára „otthonosként” való megéléséből?

¹⁶⁴ RILKE, 1907.

A báb elevenességét – mivel nem a tárgy önnön létéből ered – *kiterjesztésként* kell kezelnünk. A játékos testéből érkező életenergia a bábtárgyon keresztüláramlik, mozdulatai átalakulnak és az élettelen matéria ezáltal vitalitással telítődik. Hiszen a bábjáték során nem egyéb, mint a játékos-szubjektumtól származó *elevenesség* (annak testéhez kapcsolódó) bábtárgyra történő kiterjesztése megy végbe.

Frank Fehrenbach művészettörténész az elevenesség-toposz fejlődését ismertető lexikoncikke a bábjátékban is folyamatosan fennálló, a két résztvevő tárgy- és személyszerűségének jelen- és távolléte között megképződő lényegi elem, az oszcilláció hatását is világossá teszi: „[a]z átmeneti jelleg, amelyet az időbeni és ontológiai vonatkozásban egyaránt a (matéria és lélek között egzisztáló) organikusnak tulajdoníthatunk, jelenlét és megvonás sajátos sokrétűségében mutatkozik meg.”¹⁶⁵

Nicole Mossoux a bábbal való játék során táncművészként átélt testtapasztalatot „a test meghosszabbításaként” [Prolongation of the Body] írja le¹⁶⁶ és a projekció jelentőségét, illetve a kiterjesztést végző bábtestnek önálló, belső életet kölcsönző „vital point” létrehozásának és kijelölésének a szükségességét hangsúlyozza.¹⁶⁷ Egy másik jelentős bábművész, Duda Paiva, a báb testének súlypontját kijelölő „hamis tengely” [fake axis] megképzésében látja a mozgató elsődleges feladatát.¹⁶⁸

A báb számára létrehozott súlypontot is a báb mozgató szem(ély) alakítja. Következésképpen, ami a báb súlypont szerinti mozgatásának eleveneséget kölcsönöz, nem más, mint az őt mozgató ember. Aki pedig miután súlypontját áthelyezte a bábra, belehelyezte abba, meg is vonja magát tőle annak érdekében, hogy ez a súlypont immár (senki másé, csakis) a bábé lehessen és annak önállóságát, függetlenségét szolgálja.

¹⁶⁵ „Die Übergänglichkeit, die das Organische selbst zeitlich und ontologisch (zwischen Materie und Seele) besitzt, zeigt sich im eigentümlichen Wechselspiel von Präsenz und Entzug ‚lebendiger Bilder‘.“
Ld.: Frank Fehrenbach: „Lebendigkeit“. In Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2003. 222–227. o.

¹⁶⁶ Ld. <http://mossoux-bonte.be/en/documents> (Utolsó megtekintés: 2019. május 31.)

¹⁶⁷ “[...] to efface one’s self, thus giving the figure the appearance of operating on its own initiative, of thinking for itself, of having an inner-world to express, so that finally the two presences become equal, to the degree to which we are not sure which is living and which is not. [...] It’s a form of prolongation that we’d say was destined to be brought to life by the loss of life and yet asks to be more than ever centered, present in its own right, so as to never lose the connection with the projections, just as one holds fast to a kite in contrary winds.”
Ld. PIRIS, 2011. függelékében a művésszel készült interjút

¹⁶⁸ Ld. a PIRIS, 2011. függelékében közölt interjút

A súlypontban levés / maradás azonban – akárcsak az ember, úgy a báb esetében is – egy rendkívül törékeny állapot: elég egy apró mozdulat, hogy kibillentse egyensúlyából.

A bábfigurát elevensége okán úgy észleljük, mint ami maga is érez, illetve észlelést végez – s ezért *sebezhető*. Azzal ugyanis, hogy testét valamiképpen organikusként érzékeljük, tekintete és 'faragott' (viasz-)arca¹⁶⁹ mögött pedig lélek-jelenlétet feltételezünk, a báb hogyan-létét automatikusan önmagunkra vonatkoztatjuk, a saját képünkre képzeljük el.

A báb tehetetlensége okán a mozgató akaratának *kiszolgáltatott*, képtelen kivonni magát a játékból, a cselekvést illetően szükségszerűen alárendelt helyzetben van: „játékszer” lévén az történik meg vele, amit a mozgató akar és *enged*.

Margaret Williams, amikor a bábélet természetét elemző tanulmányában a figuraszínház legmodernebb törekvéseit tárgyalja, a bábjátékművészet jelenlegi fázisát a „post-puppet Puppetry” kezdeteként, a bábót pedig a test ambivalens természeteként határozza meg: „Az emberi test átlelkesített lényként éppúgy önmagát játssza, mint ahogyan az őt körülvevő tárgyakkal játszik, ha azonban arra kerül a sor, hogy ő lesz játékszerré, sebezhetővé válik.”¹⁷⁰ A báb ellenerőként lép fel, s mozdulatlanságra készíti a (bábbá dermedő) embert, aki erőt kénytelen felhalmozni ahhoz, hogy kilépjen ebből a rögzítettségéből.

Hatalmas tehetetlenség

A báb fenyegető volta viszont éppen az általa esetenként kiváltott 'kísérteties' érzetben rejlik: abban, hogy életre kelvén *önállóvá* [selbst-ständig] válhat. Ahogy arra már fent is kitértünk, ennek az önállóságot tételező hatásnak, vagyis az illúzió és a valóság szétválasztásának különös jelentőséget kell tulajdonítanunk. Piris szavait idézve: „[l]ényeges, hogy a báb teste olyan módon mozog, hogy az az előadó testétől függetlennek, autonómnak hat, és hogy a mozgás azt a benyomást kelti, mintha egy látszólagos *belső logika* bontakozna ki benne/általa.”¹⁷¹

Az *idő* ugyanakkor a báb esetében is központi tényező. Ami fenyegetően hat, az nem más, mint a halhatatlanságból eredő örök-lét, az időtlen létezés, hiszen az egyszersmind

¹⁶⁹ RILKE, 1990. 446. o.

¹⁷⁰ WILLIAMS, 2015. 27. o.

¹⁷¹ „It is essential that the body of the puppet moves in such a way that it seems autonomous from the body of the performer and that it seems to deploy an apparent internal logic of movement.” Ld. In PIRIS, 2015. 37. o.

magába is zárja alanyát, amennyiben megvonja tőle a kilépés lehetőségét. A báb igazán erőteljes hatása – talán éppen ezért – sokkal inkább tehetetlenségében rejlik: hiszen a maga passzív anyagba rögzítettségének valóságát felszámolni nem képes báb(u)-karakter rendszerint rokonszenvet, együttérzést vált ki.

Önálló szembenállás

A *báb tekintete* szókapcsolattal emlegetett jelenségről szólván az animált tárgyról a látszólagos mozgásképeség mellett egy további, szintén csak élőlényekre érvényes képesség, a látás birtoklását is feltételezzük. A báb pillantásának kitett szubjektumban jelentkező, a báb általi „nézve levés” érzete a bábót egy saját élettel bíró lényként konstituálja: a benne és általa látás révén egy olyan, passzivitásában is aktív lényt hoz létre a magát nézve levésében észlelő szemlélő tekintetében, amely e felett a kölcsönzött [s ennyiben időleges/látszólagos] vitalitás felett hatalmat gyakorolhat, a külső erőkkkel szemben pedig ellenállást tanúsíthat. Jan Mrázek szavait idézve: „A szemek a báb szubjektivitásának és vizuális hatóerejének benyomását keltik, akárha egy látó nézés tárgyaként állnánk szemben vele.”¹⁷²

Claire Heggen, holland táncművész – a már említett alkotókhoz hasonlóan, ugyancsak saját játék-tapasztalataira építve – arról számol be, hogy a bábtárgy számos tekintetben a *konfrontálódás* lehetőségét [Chance] teremti meg a játékos személy számára.¹⁷³ A szubjektumként mozgatott tárgy ennyiben a Másik pozícióját jeleníti meg, amin/akin keresztül, és amelyhez képest a játékos *önmagát (is) pozicionálhatja*.

A már idézett Margaret Williams utal arra is, hogy a báb játék-terében döntő szerepet játszó testi relációk hálójának bonyolult, több szinten történő szerveződése újra és újra a nézőnek szegezi a materiális/anyagi valóságba kényszerített emberi lét mindenkor aktuális kérdéseit, amelyekkel – éppen saját testisége okán – kíméletlenül szembe kell néznie. Williams így fogalmaz:

[...] a játszás, a valamivel való játszás (vagy manipuláció) és a játsz(at)va levés viszonyai ugyanazokat a kérdéseket vetik fel, amelyeket a bábjáték mindig is

¹⁷² „The eyes give the sensation of the puppet’s subjectivity and visual agency, as opposed to being an object of visual gaze.” Ld. Jan Mrázek: *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*. KITLV Press, Leiden, 2005. 35. o.

¹⁷³ Claire Heggen: „Wo Körper und Objekt sich kreuzen“ In *Das andere Theater* Nr. 26. 1997. 9. o.

*feszegetett a saját testünket is érintő anyagisághoz való viszonyu(lásu)unkat illetően.*¹⁷⁴

Az élettelen báb ebből eredően önálló létezőként, mint egyfajta ön(álló)-szembehelyezkedő [‘Selbst-Gegenstand’] áll velünk szemben, amelyet létezése zsinórijai (hozzánk) kötnek, mégis mintha – mintegy átvezetve rajtunk – e viszonyon *túl* futnának.

Szabad függőség

A báb hiányai okán *függő pozícióban létezik*, ugyanakkor fragmentum-létében is egész és potenciálisan szabad. A saját elevenség kiterjesztésének megélésére nyit lehetőséget, miközben sohasem válhat függetlenné vagy szakadhat el a létét meghatározó elemektől. Egyszerre bír fenyegető hatalommal és válik szánalmasan (totálisan) tehetatlenné, amint mozg(at)ó partner nélkül, vagyis „magára“ marad. „Élete“ pedig, halhatatlansága dacára is – vagy ha tetszik, éppen azért – sebezhetővé teszi.

Williams elképzelése egybehangzik azzal a bábjáték-jelenség antropológiai jelentőségét érintő felismeréssel, amelyet Victor Molina öntött szavakba:

*... [a] báb feltárja előttünk, [...] hogy az ember teste nem egyszerűen egy tér, amely énjének (el-)vitathatatlanságát biztosítja, hanem éppen az a hely, ahol az ember (és vele együtt az antropocentrikus gondolkodásmód) vitathatóvá válik.*¹⁷⁵

Bízom benne, hogy amennyiben ez a gondolat alátámasztást nyer, úgy a *báb és az életszerűség* közti összefüggés feltárása, valamint megértése az identitásfogalom potenciális árnyalásához vezethet el az emberi létezés kérdéseire vonatkozóan is. Hiszen, ahogy arra Plessner *A színész antropológiája* című írásában rámutatott:

[a]z ember olyan megtört eredetiség, amely nem rendelkezik önmaga felett. Nem esik egybe mindazzal, ami: ezzel a testtel, ezzel a vérmérséklettel, ezzel a tehetséggel, ezzel a karakterrel, amennyiben ezeket – tőlük távol tartva magát –

¹⁷⁴ „[...] the inextricable relationships between acting, acting on (or manipulating) and being acted upon raise the same questions puppetry has always asked about our relation to the materiality that includes our own bodies.”
Ld.: WILLIAMS, 2015. 26. o.

¹⁷⁵ „The puppet reveals [...] that man’s body is not a space that ensures the indisputability of his I, but right where man (and together with him, anthropocentrism) finds himself contested.”
Ld. Victor MOLINA: „Artificial Creatures“. In Institut del Teatre (Ed.): *Escenes de l’Imaginari / Scenes of the Imaginary*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1998. 176. o.

*úgy ismeri fel, mint a számára adott létet. Ezek az adottságok az ölébe hullottak,
és tudatában marad esetlegességüknek, akár uralja majd őket, akár nem.*¹⁷⁶

Ez az egyszerre erényt biztosító és erőtlenséget eredményező „megtört” állapot a „mások által önmagává váló”, *saját magát megjelenítő* [Sich-selber-präsent-Sein¹⁷⁷; présence à soi] ember excentrikus *voltaképpen*i karaktere.

¹⁷⁶ PLESSNER, 2015. 30. o. sk. Ld. Az eredetit In PLESSNER, 2003. 416. o. sk. „Er ist gebrochene Ursprünglichkeit, die nicht über sich selbst verfügt. Er fällt nicht mit dem zusammen, was er ist: dieser Körper, dieses Temperament, diese Begabung, dieser Charakter, insofern als er sie, sich von ihnen distanzierend, als dieses ihm gegebene Sein erkennt. Sie sind ihm zugefallen und ihrer Zufälligkeit bleibt er sich bewußt, ob er nun ihrer Herr wird oder nicht.“

„Azzal kell élnie, amije van – vagy anélkül, amije nincs.” – folytatódik a magyar változat szövege, amivel kapcsolatban nem érdektelen megjegyezni, hogy a szerző a ’haben’ és a ’sein’ birtokos- és létigét használja az életet illető lehetőségekre vonatkozóan: „Das, was er hat, hat er zu sein – oder nicht zu sein.” Ld. In PLESSNER, 2003. 417. o.

¹⁷⁷ Ld. Uo.

III. BÁB-PERSPEKTÍVÁK

A (báb) *figura* „valószerű” életrekelését imitáló kortárs művészeti produkciók igen változatos alternatívákat kínálnak a báb-létet jelentő játék-tér kiterjesztésére. A bábot partnerként manipuláló játék az esetek többségében egyszerre váltja ki a *(szinte) maradéktalan* összeolvadás és a *(majdnem) teljes* elkülönülés illúzióját. Az animált tárgy jelenlétének intenzitását nem egyszer a mögüle kilépő és többé már nem (vagy kevésbé) hatalomként, hanem (sokkal inkább) közvetítő csatornaként funkcionáló *szerepjátszó* pozícióváltása erősíti.

A „manipulating” szóösszetétellel jelölt¹⁷⁸ báb-, marionett-, tárgy- vagy figuraszínházi előadásokban különös módon a báb is emberszerűvé és a bábos is bábszerűvé válik: a játékos továbbra is elmaszkírozva teszi láthatóvá magát, a báb pedig eleven emberi testrésszel telítődik. A nézőben már-már az a benyomás támad, hogy szerepcsere történik, voltaképpen azonban egyikük sem lesz *más*, mint ami. Mégis történik valamiféle *elmozdulás*: létmódjuk tekintetében közel azonossá válnak.

Báb/énné válás

Az ‘ön-bábosítás’, valamint a ‘báb-énesítés’ folyamatai során a bábu mint a mozgó test – a mozgatót irányító tudat részleges kihelyezésének céljából történő – *kiegészítése* vagy „meghosszabbítása” nyer értelmet. E látványos, az egyévválás okán bekövetkező, mégis a megkettőződés érzetét keltő színpadi játékszituációk kapcsán joggal merül föl a tudatalatti szerepe, hiszen a bábos testét és tudatát mintegy megosztja a tárggyal, amely ezáltal az ő saját lényének részévé válik.

Az önmagukat nem egy esetben bábbá változtató játékosok¹⁷⁹, a báb és a játékos különös együttlétének/együttmozgásának hatását annak szélső értékéig igyekeznek fokozni, aminek következtében a mintegy összeolvadó testek szimultán egysége és kétfélesége többé már nem válik szét élesen.¹⁸⁰ Szembetűnő, hogy ennek a – pantomimmal is rokonságot

¹⁷⁸ Ld. Paul Piris 2011-es doktori értekezését, különösen Chapter II.: „Defining ‘Manipulating’” In PIRIS, 2011. 36–68. o.

¹⁷⁹ Ld. pl. Ilka Schönbein, valamint Nicole Mossoux, Duda Paiva vagy Hoichi Okamoto; akik kivétel nélkül professzionális táncos képzettséggel is rendelkeznek.

¹⁸⁰ A belga Mossoux–Bonté társulat híres, *Twin Houses* című produkciójában a bábos és a báb(ok) teste már-már megtevesztő hasonlóságot mutat: az előadót és a testére rögzített figurákat nézve az az érzetünk támad, hogy azok megkülönböztetése már nem végezhető el egyértelműen.

mutató – bábjátékművészeti forma kísérleti terepe jellemzően a tánc: a mozg(at)ást meghatározó saját test kiiktatása céljából az úgynevezett „testrész-izoláció” technikáját¹⁸¹ alkalmazzák.

Tetszhalál és látszatélet

Ahogy arra Chiara Cappelletto is utal a báb paradox természetét fejtegető írásában¹⁸², a báb-játék e szélsőséges eseteiben a Maurice Merleau-Ponty által is tárgyalt fantomvégtag-tapasztat¹⁸³ központi jelentőséget kap. A fent már említett belga táncművész, Nicole Mossoux így számol be erről a – már a próbafolyamat kezdetétől fogva megélt – testtapasztalatról:

*Annak érdekében, hogy a jelenlét egészen különös állapotaiba kerülhessünk, a próbák során „halottként” tételezzük magunkat. Azaz bizonyos távolságot veszünk fel a megvalósításra szánt játékhoz képest, és mintegy idegen tekintettel figyeljük meg azt – mintha transzparens volna, messzire távolodva a belső állapot ábrázolásától. Ekképpen egy nyitottság jön létre a testtartásban, amelybe a néző a saját képeit, saját fantáziáit csúsztathatja bele.*¹⁸⁴

Az együttmozgást végző, s ezáltal közös jelenlétet (co-presence) képező alakok határai elmosódni látszanak, kontúrjaik egymásba tűnnek. A játék alanya és tárgya az interakcióban ugyan jelentős mértékben hasonlókká válnak, önállóságukat mindvégig megtartják és eredeti minőségeiket sem veszítik el egyetlen pillanatra sem. Kettősből mégis valami új keletkezik: egy azelőtt vagy különben nem-létező, ami ráadásul mindkét fél létezéséből *részesül*, ugyanakkor el is tér azoktól. Az alkotói folyamat során – a tapasztalat szintjén – a tárgyból szubjektum, a szubjektumból pedig tárgy keletkezik: a báb/ember-lénnyé válás folyamatai párhuzamosan, egyidőben zajlanak. A játék résztvevői közti hierarchia felszámolódik, mintha a báb-objektum és az ember-szubjektum egymást közelítené – mindaddig, míg egy közös szintre el nem érkeznek, ahol létrejön a Szüsifosz és a kő esetét idéző ’bábszubjektum-

¹⁸¹ A technikáról ld. Lábán Rudolf írásait, pl. Uő: *Koreográfia*. L'Harmattan, Budapest, 2008.

¹⁸² Ld. Chiara Cappelletto: „The Puppet's Paradox: An organic prosthesis” In *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 59/60 (spring/autumn 2011), pp. 325–336. Published by the University of Chicago Press on behalf of the Peabody Museum of Archeology and Ethnology. 2011. 330. o.

¹⁸³ Vö. Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. L'Harmattan, Budapest, 2012. 77. o. skk.

¹⁸⁴ Ld. a társulattal készített és *Spiel mit der Puppe* címen megjelent interjút In Silvia Brendenal [Hg.]: *Animation fremder Körper*. Theater der Zeit, Berlin, 2000. 90. o. sk. [Ld. magyarul: *Tánc a bábbal*. Megjelenés előtt.]

emberobjektum’ vagy a ’szubjektumbáb-objektumember’, avagy Tzachi Zamir szavaival: *humán-báb és embertárgy*.¹⁸⁵

Köz(öt)tes

A bábokkal (ko-)operáló tánc és színház terén egyaránt növekvő számban jelentkező művészi attitűdök (ld. III.1. alfejezetben elemzett előadásokat), amelyek törekvése mentén a re/agáló báb az emberi test részévé válik, mindinkább annak benyomását erősítik, hogy a báb nem csupán ’hiány-lény’ [Mängelwesen], vagyis a hiány mentén szerveződő ’létforma’ (mint azt a korai marionett-teóriák felületes tárgyalása vagy félreértelmezése nyomán gyakran a szerepjátszó báb legfőbb jellegzetességeként és egyben leküzdhetetlen előnyeként szokás megnevezni (mi több: hangsúlyozni) az ugyancsak szerepjátszásra hivatott színésszel szemben), hanem – sőt, sokkal inkább – egy ’köztes lény’ [Zwischenwesen] is volna.

A Konstanza Kavrakova-Lorenz nyomán használatba vett „a dolgok színháza” gyűjtőfogalommal jelölt valamennyi előadóművészeti formát összekötő kapocs (vagy ha tetszik: azok közös nevezője) – amire egyébként maga a – szintúgy elterjedt – „figuraszínház” terminus is utal – a *figura* volna; *jelenjen meg akár egy báb, egy maszk vagy egy hétköznapi használati tárgy, akár a fény, egy projektált kép, egy hang vagy épp egy masina közvetítésével*¹⁸⁶ – központi szerepet játszik: mintegy „átveszi” az ember helyét a mű befogadásának centrumában. Ahogyan Silvia Brendenal fogalmaz, ez a gyakorta „a másik színházként” emlegetett előadóművészeti család, e színházi formát mint a *köztesség* [dazwischen] helyét, olyasvalamiként, ami, „élet és halál, szent és profán, isten és ember között helyezkedik el”.¹⁸⁷

A belső szem(pont)

Némiképp eltérő beállítódást mutatnak azok a báb-játék-szituációk, amelyek a báb mibenlétének kérdéséhez – a tárgy önmagában való szemlél(tet)ésének szándékából adódóan

¹⁸⁵ ZAMIR, 2010. 403. o. skk.

¹⁸⁶ Vö. KAVRAKOVA-LORENZ, 2019. 69. o.

¹⁸⁷ Silvia Brendenal: „Die Puppe, die Figur – das Ding. Ein Blick in Vergangenheit und Gegenwart des Puppen- und Figurentheaters” In JOSS – LEHMANN, 2016. 13–18. o., itt: 18. o. Ld. magyarul Uő: „A báb, a figura – a dolog. Egy pillantás a báb- és figuraszínház múltjára és jelenére” In JOSS – LEHMANN, 2019. 17–22. o., itt: 22. o.

– az úgynevezett ‘close distance’¹⁸⁸ címkével ellátott forma a moz(gat)ó testek határait elmosó gesztusához képest éppen az ellenkező oldalról, a figurának a manipulátor személyéről történő leválasztásával közelítenek. Az alábbiakban (III.2. és III.3. alfejezetekben) részletesebb elemzésre szánt bábelőadások a tárgy átlelkesítésének ezt az irányvonalát képviselik, ugyanakkor a létrehívott figurák *életének* más-más momentumaira fókuszálnak. A szeparálódást célzó kísérlet e két különböző esetben egyaránt sikeresnek bizonyul – a megdönteni kívánt evidenciák azonban sok szempontból egymásnak ellentmondó megvilágításba helyeződnek.

Azok a játékos alternatívák, amelyek a báb számára lehetővé teszik, hogy különös módon, ön/tudatosan viselkedjen, azon túl, hogy intenzív hatást keltenek, megvilágító erővel is bírnak. A báb perspektíváját megrajzolva, onnan, belülről mutatnak rá egy evidenciaként értelmezett kizárólagosságra megkérdőjelezhető voltára: nevezetesen azt az alapvetést vonják kétségbe, amely szerint a báb passzív tárgy lévén semmiképp sem gondolható el a színész puszta helyettesítőjeként. Annak ugyanis feltétele volna, hogy egy másik létminőséget (aktivitást), valamint egy egyszerre fiktív és valós jelenlétet (szerep) birtokoljon. Ehelyett sokkal inkább egy fiktív szerepet játszó, a térben jelen lévő valós tárgyat kell látnunk benne, amely egy jelen-nem-lévő karaktert (illetve valami jelen-nem-lévő képet) testesít meg, és ráadásul nem csupán egy magát a bábtól megkülönböztető, valamint egy másik létminőséggel (tudattal) és fiktív jelenléttel bíró létező (a szereplő karakter [Rollenfigur]), hanem a dinamizáló energia révén *egy valós lény* (a bábjátékos). Ez pedig szintúgy különbözik a bábtól és egy másik (a sajátjától eltérő) létminőséggel, valamint jelenléttel (tudattal és aktivitással) bír.

A játékos – báb – szereplő karakter/test egységének megszüntetése a ‘báb-élet’ végét eredményezi: a báb (élő)lénye a másik kettő nélkül ismét „visszaváltozik”: újra tárgynak minősül. Következésképpen az utóbbi két ‘karakter’ az előbbi elevenségének feltételeiként értelmezendők. Autonómiát a báb esetében tehát semmiképpen sem feltételezhetünk.

Feltétlenül hangsúlyozni kell azonban, hogy a báb az egység megalkotásának éppoly szükséges eleme, mint a szerep vagy a játékos. A megkettőzött jelenlét [double presence], amely egy testet öltött szerepként funkcionáló és hatással bíró tárgyként létrejön, a játék e típusának specifikuma. A báb a szerepjátéknak önnön tárgytestén végbemenő manifestációja

¹⁸⁸ Vö. KAPLIN, 2001. 22. o.

révén nem pusztán eszköz vagy kellék, amely a szereplő vagy a játékot kivitelező figurák valamelyikében maradéktalanul feloldódhatna, hiszen más, *több* annál.

A báb jétékterének adottságai kapcsán nem elhanyagolható körülmény a mozgás technikája sem. A bábjátéktér meghatározóiként tételezett relációk egy marionett bábu mozgásterét kétségkívül eltérő módon jelölik ki, mint ahogyan azt például egy bunraku figura (vagy akár egy óriásbáb, egy ujjbáb, egy papírbáb és így tovább) esetében teszik. Mégis úgy vélem, hogy közel azonos mértékben határolják le azt.

Ennek ellenére is elengedhetetlennek tűnik azonban, hogy az értekezésben elemezni kívánt művek szelekciója során tartalmi és formai szempontok egyaránt érvényre jussanak. Az alábbiakban ezért a nagy múltú japán kultúra bunraku báb-, valamint az ugyancsak több évszázados hagyományt őrző zsinóros marionett-technikája mellett egy egészen újszerű európai báb-típus is képviselteti magát (III.1.a): az ősi maszkjátékok és az emberi test kiegészítésének igényéből eredő protézishasználat ötvözéseként is értelmezhető ‘testmaszk’. Szerephez jut továbbá egy olyan anyag is az analízis során, amely egy ugyancsak könnyedén formálható matéria – a viaszhoz és az agyaghoz hasonlóan a báb mindenkor, alakváltoztatásra képes természetét hangsúlyozza, szerkezetében azonban mégis eltér azoktól: nem olvadékony, viszont befogadásra és összetömörülésre egyaránt alkalmas, szivacsos szerkezetű (III.1.b).

Az elemzések sorában – a bábjáték-jelenség ugyan marginális, de számos izgalmas aspektust felvonultató területeként – helyet kapó tárgyszínházi előadás (III.4.a) ennek a művészeti formának a határait egészen rendkívüli módon kitágító munka, amelyben nem mindennapi hétköznapi tárgyak, különös célokra használt eszközök lépnek kontextualizáló játékba *egymással*. Végül, de nem utolsó sorban pedig a széles közönségrétegeket érintő hagyományok kortárs művekben való továbbélése is tetten érhetővé válik (III.4.b) – mégpedig annak valamennyi technikáját és célzott korosztályát beleértve: az elemzéseket tartalmazó fejezet lezárása egy interaktív előadás, amely többek között a vásári bábjátékok szórakoztató Paprikajancsijával és a kisgyermekek tömegeivel megtöltött nevelő-oktató szolgálatot végző bábszínházak kesztyűs-botos állatfiguráival kutatja a kiszólás és az aktív részvételből eredő interakció lehetőségeit.

III.1. A báb-közösség víziója

III.1.a. A báb-köt(őd)és szorítása

Ilka Schönbein: *Metamorphosen*, 1994.

Ilka Schönbein először 1994-ben (s attól fogva jellemzően az általa alapított, Theater Meschugge¹⁸⁹ néven ismertté vált egyszemélyes vándortársulatának utcaszínházi produkciójaként) bemutatott *Átváltozások* sorozata alapjaiban értelmezte újra a báb és mozgató alkotta játék-tér relációit. Azzal, hogy – saját szavait idézve – engedte a szélnek, hogy összebogozza, majd kifűjja kezei közül a (bogozódásba való beletörődés gyanánt levágott) marionett zsinórokat¹⁹⁰, a bábnak pedig, hogy „birtokba vegye” a testét¹⁹¹, eltörölte mozgató és mozgatott eggyé válásának korlátait.

A sorozat itt elemzésre szánt két, mindössze néhány percnyi időtartamba sűrített darabja egy-egy alapvető emberi viszonyulást jelenít meg – a magára maszkot öltő Mozgató és egy általa mozgatott, sajátos módon testet öltő Alak együttműködésében. Az első, szülő-gyermek kapcsolatot tematizáló etűd¹⁹² esetében a báb egy, a mozgató testére erősített, ember(gyerek)nagyságú papírmáséfigura. A másodikban¹⁹³ pedig egy ugyancsak papírmáséból készült maszkot látunk az annak testét jelenítő köpenyt viselő játékos arca, illetve teste előtt –azokat takarásba helyezve – vele együtt-mozogni.

Tartóztatás

Az ölben ülő, megzabolázni igyekezett rakoncátlan gyermek kitörési kísérleteit (szárnycsapkódásait), illetve – a szelíd együttműködésre intő bólintások eredményeként

¹⁸⁹ A „Meschugge” héber eredetű („meschuggo”), német nyelvbe átvett jiddis jövevényszó, jelentése: őrült, bolond.

¹⁹⁰ Ld. az *Anima. L'esprit des marionnettes* c. filmet (ARTE France, Cinetévé, Ina. 2004.) 33'26"

¹⁹¹ Ld. Ilka Schönbein: „J'ai laissé la marionnette prendre possession de mon corps” In *Alternatives Théâtrales*, n°72, avril 2002. 13. o. Ld. magyarul Uő: „Engedtem a bábnak, hogy birtokba vegye a testemet...” Ford. Ady Mária (Megjelenés előtt)

„Nem őriztem meg kezeim közt a zsinórokat sem. Engedtem, hogy a marionett birtokba vegyen, átadtam neki a kezeimet, majd a lábaimat, az arcomat, az ülepemet, a hasamat és a lelkemet. Csupán a hangomat nem adtam (még) neki. Nem tudtam elviselni a távolságot, és időnként elviselhetetlen számomra a közelsége is. Ez szenvedély és megszállottság – vajon szerelem is?”

¹⁹² Ilka Schönbein produkcióját az alábbi linken elérhető felvétel alapján elemzem: <https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w> (Utolsó megtekintés: 2019. június 2.)

¹⁹³ Ilka Schönbein produkcióját az alábbi linken elérhető felvétel alapján elemzem: <https://www.youtube.com/watch?v=UPGJ7ScBz1w> (Utolsó megtekintés: 2019. június 2.)

felmutatott – dacos lemondásait egy dal¹⁹⁴ kíséretében követhetjük nyomon. Az anyai alak nem is tesz láthatóvá egyebet ezen az övéit óvva őrző tekinteten kívül, amely az arcára dermedő maszk takarásában azonban csak közvetetten érzékelhető: a mozdulatlanságba meredő *álarc* mégis fokozza a fej ide-oda ing(at)ásában kimerülő mozdulatokat. Hiszen ezek az egyet-nem-értést kifejező, egyetlen, változatlan képpé feszülő vonalak rajzolják meg az egész Alakot, amelynek egyik részét a felöltött maszk, másikat a (szintúgy) magához szorított Másik fed el. A játékos önmagát passzívnak mutatva a figyelem fókuszába tolt báb-figura mögé helyezve – *hátteret képez*.

A gyermeket mintázó Másik Alak vele ellentétben sokkal elevenebbnek mutatkozik: szinte egyetlen pillanatra sem hagy fel azzal, hogy tagjait – a dal ritmusát követő – mozgásba lendítse. Míg a mozgatójától kölcsönzött lábakat időről-időre úgy tűnik, érdemi használatba akarja venni, (hogy saját testének súlyával azokra ránehezelve kibontsa magát a szülői ölelésből és ebből az ülő pozícióból felállva elinduljon a maga útján), kezeit mindvégig nyugalmi állapotban, a Másik kezében tartja – jelezve, hogy bár mind nehezebben kontroll alatt tartható, hullámozó intenzitással fel-le hintázó (átöröklött) lábai önálló lépkekre készítetik, ő maga nem áll ellen a féltésből bénító (vissza)tartásnak.



A Gyermek vonzalom és kötődés együttes csapdájában fészkelődik tehát fegyelmezett (helyváltoztatással nem járó) ide-oda lépegetéssel fentartott ön/álló pozíciójában mindaddig, míg végül – a dal végén – együtt állnak fel (újra) és közösen lépkednek tova – el a nézői tekintetet testesítő, távollétükben azonban kiüresedő *tükör* elől.

¹⁹⁴ Az újra és újra visszatérő *Ich bin ein Kind von Getto* kezdetű refrén a gyermeki perspektívát teszi dominánssá.

Tartózkodás

Ugyancsak ölelésben válik eggyé (majd újra külön) Schönbein másik, a férfi-nő kapcsolat kettősportréját megrajzoló tükör-maszk-tánca. A mozgató itt mindenekelőtt saját emberi arcát mutatja a tükör felé, mintegy kiállítva azt. A tükörképben megrajzolódó és ily módon (viszont-)láthatóvá váló, önmagára meredő tekintet azonban mind gyengülni látszik. Folyamatosan veszít erejéből, meg-megtörik – mintha tudná, hogy a felhelyezésre váró maszk hamarosan ténylegesen is közelíteni kezd, s mihelyt eléri a számára elrendelt pozíciót, *teljesen elfedi* mögé (takarásba) kerülő arcát. Kezéből, amely ettől fogva *hozzá*, a köpenyet viselő maszk(alak)hoz tartozik, kitepi a vörös rózsacsokrot, és ily módon felszabadított karjának ölelését öleléssel viszonozza. A közös ringatózásban aztán kibomlanak egymásból, a karok eltávolodnak. Ám a kézfejek révén ismét érintve egymást, egyikük felhelyezi a gyűrűt. Miután pedig eltolja magától partnerét (akinek ezzel örök hűséget fogadott), magába temeti arcát, amelyet a Másik végül *maszkként emel le* Önmaga valós arcáról, amelyre kettejük játékának kezdetét megelőzően felöltötte azt.



Schönbein figurái a szó hagyományos értelmében ugyan nem bábok, testmaszk-protézisekként is báb-funkciókat látnak el, mégpedig éppen azáltal, hogy bábként mutatják fel a mozgató testét is, és azzal nemcsak eggyé válva, de azonos szintre, a Másikéval megegyező „köztes” állapotba kerülve a végtelenség kettőzött egység valóságának illúzióját keltik. Önmaga-alkotta alakításai önmagukban egészzé sohasem válható együtt-mozgó *pároséltűek* [Zwitterwesen] jelenlétét allítják elő.

III.1.1.b. A báb-felek feszültsége

Kovács Domokos: H. A. N., 2016.

A bábjáték e dolgozat felvezetésében felvázolni és kibontani igyekezett alapmechanizmusainak elemeiből építkező hagyományos bábjáték-képet szinte kifordítja Kovács Domokos *H. A. N.*¹⁹⁵ címen előadott szóló-performansza, amely – miként azt a pontokkal elválasztott kezdőbetűk is jelölik – Hermafroditosz¹⁹⁶, Androgün¹⁹⁷ és Nárcisszosz¹⁹⁸ mitológiai alakokat és történeteiket idézi meg.

Kinyílás

A relációk visszas jellegét már a kezdő színpadkép is érzékletessé teszi: a földön mozdulatlanul hever egy Test. Ez a passzív, élettelennek ható mozdulatlan figura azonban nem báb(u), hanem egy hús-vér [Leib] *emberi alak*. Körülötte fehér és sárga anyagból hajtogatott nárciszok virítanak a sötét térben.

A történet akkor veszi kezdetét, amikor az egyik virág megmozdul, majd kibújik belőle egy másik alak: a feléledő *báb*, amely – miután megdörzsöli szemét – körülnéz, és észreveszi a mellette elterülő Testet. Óvatosan közelít hozzá, majd felnyitja a Test egyik szemét is, ám az azonnal visszacsukódik. A test változatlanul merev marad, egyetlen izma sem rezdül. A báb méregetni kezdi, mozdulatai egyszerre sugallnak leküzdhetetlen izgatottságot és tanácstalan zavart. Felemeli a fejet, de amint elengedi, az újra lebukik. Nézi az arcot – figyel, jelez-e bárminemű potenciált, hallik-e belőle a lüktető élet.

Sóhajt, kinyitja a száját, s apró szivacsfejét – az időközben hallhatóvá váló dobbanások ritmusára – újra és újra összepréselve, fokozatosan közeledik a test kitárt kapuja felé. Azonban épphogy belép rajta, a mindezidáig halottnak tetsző Test megmozdul – *pulzálni kezd*. Röviddel ezután – akárha mégis egy, a korábbi tervének ellentmondó, másik döntést

¹⁹⁵ Kovács Domokos *H. A. N.* című produkcióját a Budapest Bábszínházban 2018. március 21-én megtekintett előadása, illetve az alkotó által a rendelkezésemre bocsátott felvétel alapján elemzem.

A Színház és Filmművészeti Egyetemen Bábszínész szakán készült diploma munka részleteiből összevágott videót ld. <https://www.youtube.com/watch?v=gJDb2v5BoqY> (Utolsó megtekintés: 2019. június 29.)

¹⁹⁶ Ld. *Salmacis. Hermaphroditus* In OVIDIUS, 1982. 107–111. o.; Ld. még in BELFIORE, 2008. 257. o.

¹⁹⁷ Az „androgün” kifejezés a görög ‘androsz’ (jelentése: férfi) és ‘güné’ (jelentése: nő) szavakból tevődik össze. Arisztophanész mítoszáét, amely szerint az ember kezdetben gömb alakú lény volt és kétféle (női és/vagy férfi) félgömbökből állt össze ld. In Platón: *A lakoma. Atlantisz*, Budapest, 2005. Ford.: Telegdi Zsigmond, Horváth Judit

hozna – visszahátrál: kiszalad belőle. A száj becsukódik, a Test megdermed. Néhány heves lélegzetvételt követően a báb is lehiggad, újra nyugalmi állapotba kerül.

A Test jelenléte azonban továbbra sem hagyja hidegen a bábót. Az nem habozik sokáig, lopva kitátja a száját ismét, majd a már ismert, pulzáló mozdulatokkal közelíteni kezd. Ám amint eléri, megtántorodik és – inkább mégis – másként határoz: ahelyett, hogy átlépné küszöbét, kitér előle. A Test ekkor ismét megkövül.

Becsukódás

A báb kisvártatva újfent odamerészkedik hozzá, de már csak azért, hogy becsukja a kaput. Inkább a *kézzel* próbálkozik: megemeli, hajlítgatja, az pedig hirtelen egyszercsak ráborul. Engedi, hogy végigsimítsa arcát, de a nehézkedési erőnek nem tart ellen, hagyja, hogy kicsússzon kezei közül: a kar a földre hullik. Kisvártatva megemeli ismét, s ezúttal nem vár addig, míg eldől, utánakap és igyekszik stabil(izálni), álló helyzetbe hozni. Mihelyt sikerül, felhúzza és ráteríti köpenyét: ezzel önnön testének részévé lesz – a kéz immár a báb saját kezeként kezd mozogni. Ismét megdörzsöli a szemét, ezúttal már *vele*, végigsimítja, majd – a száj újbóli felnyitása után – *beletemeti arcát* (s ugyanezzel a mozdulattal elfedi azt).

A száj becsukódik, a test azonban ettől függetlenül – mi több: ennek dacára is – mozgathatóvá válik. Úgy tűnik, innen már nincs visszaút: a báb fokozatosan hatalmába keríti, testrészeiről testrészeire haladva, látjuk, amint annak birtokába (köpenye és a hatása alá) kerül. A báb folyamatosan terjesztve uralmát – egyre nagyobb területen veszi át az irányítást.

Ám az arc mindeközben nem éled dermedtségéből, látszólag bevehetetlennek bizonyul. A báb mintegy beletörődve a hódítás számára lehetetlen voltába, akár egy maszk, az arc elé helyezkedik. Ugyanebben a pillanatban a Test is pozíciót vált: fekvőből ülő helyzetre vált. A báb figyelme ezután már a lábakra fókuszál, s némi (dominanciáért folytatott, erőszakos) küzdelem árán sikerül megzaboláznia és a fejet közrefogva egy nagy lendülettel felállítja (majd – egy ezt követő elesésből – ismét) *lépésre bírja* a Testet.



Maszkként ide-oda, a fej mellé-alá szökdös, majd újból elé helyez(ke)dve önmagát táncoltatja; így téve nyilvánvalóvá, hogy birtokába vette azt. Irányítja, akkor is, amikor – eltávolodva tőle – már fölötte lebeg, s óvatosan bontogatni kezdi annak héjszerűen egymásra rétegződő öltözetét, amely mindezidáig elfedte. Az emberi lélegzetvételeket hallató, időközben ugyancsak kibontakozó zene (szív)ritmusa felgyorsul, míg nem a száj ismét kitárul. Ekkor minden elnémul, viszont újra megmozdul valami. Eddig őt, a bábót láttuk mozogni egyedül, az a mozgás azonban, amelyet most érzékelünk, valami másból / valaki mástól ered. Egy nárcisz szirmai között mozog, majd felbukkan egy meztelen *Másik báb*.

Összeütközés

A találkozó pillantások megsemmisítő hatása elől menekülve mindkettő elbújik. Ám amikor a Másik öltözködésbe fog, abban az ismét előmerészkedő Egyik is közreműködik. Arcának láttára azonban újból eltűnik, mintha a másik tekintete elől próbálna megszökni. Távollétében utóbbi figyelmét sem kerüli el a jelen lévő és újfent élettelennek ható Test, csaknem azonnal kitátja a száját és szivacsfejét összepréselve pulzálni és közeledni kezd felé. Ekkor azonban feltűnik ismét, közbelép. Parancsolóan áll a báb és a Test közé. A Másik hol erre, hol arra pillantva felméri az előálló helyzetet és – ahelyett, hogy megfutamodna – ugyancsak beleáll *a feszültségtérbe*.

Ezzel kezdetét veszi a kettő közti harc, amelynek voltaképpen irányultsága mind bizonytalanabbá válik: a Testért, Önmagukért, a Másikért, netán Egymásért folytatják-e? Korábban nem sejtett, mögöttes energiák szabadulnak fel: lenyűgöző erőktől hajtva igyekeznek távol tartani a Másikat és megközelíteni a Testet.



Az annak elsajátítását, életre keltését és irányítását célzó próbálkozások azonban kivétel nélkül kudarcot vallanak. Nem kérdés: a Másik az, aki akadályt képez. A Test – igaz, mindkét fél számára elérhetetlennek, bevehetetlennek bizonyul – *eszközként helyt áll*. Egyes pontokon ugyanakkor föléjük kerülve mintegy rájuk nehezedik, s időnként maga alá temetve őket – időlegesen – *ellehetetleníti* helyzetüket. A zene abbamarad, a hatalmas Test csöndként borul rájuk. A tánc azonban nem ér véget.

Az ellen-felek kilátástalan küzdelme fordulóponthoz érkezik el, amikor egyikük – belátva és elfogadva ezt a kétségtelenül feloldhatatlan állapotot – sértődötten megadja (és felkínálja) magát. A Másik viszont elfordul tőle – úgy tűnik, tudomásul veszi ugyan, elutasítja az ajánlatot, s ellöki magától. Azonban, mihelyt felmerül a lehetősége annak, hogy a Másik nincs, illetve ezután már *nem lehet* többé, megrémül. Élesztgetni kezdi, s miután eléri, hogy az magához térjen, úgy dönt, mégis elfogadja a kezdeményezést. Ettől fogva egy(ez)ségre lépnek, *közösséget alkotnak egymással*.



Térfoglaló (el)tulajdonítás

Partnerekké (voltaképpen egymásévá) válva döntenek úgy, hogy önnön akaratukat alárendelik a közös érdeknek és együtt teszik magukévá a Testet, amely – a közösen meghozott

elhatározás szerinti együtt-cselekvés következtében a száját eltömítő szivacsfejeket kiokádva – ténylegesen életre kel és *önerőből lendül mozgásba*. Felfedezve adottságait, hajlékony testi adottságát, önnön kezével simítja végig arcát, majd saját lábra áll (és félrelöködi útjából a levetett rétegeket). Keresi, mígnem meg is találja egyensúlyát, amely révén immár (szabad?) akarata szerint tehet önálló lépéseket – *egyedül*. Magától zárul össze és nyílik meg – akár a körülötte (mozdulatlan tehetetlenségben) heverő nárciszok tennék, ha hozzá hasonlóan *élnének*.

A hajtogatott sárga és fehér nárciszok egyetlen díszletelemként minden kétséget kizáróan szimbolikus jelentést hozdoznak. Azon túl, hogy Nárcisszosz mítoszáat idézik meg, a *H. A. N.* című produkció – amely a darab leírása szerint három mítoszbéli történet összeolvadásából született negyedikként „a tánc és a bábszínház nyelvén keresi a választ arra, hogy mit jelent férfinak lenni; mit jelent nőnek lenni; és mi van a kettő között”¹⁹⁹ – jelentésrétegeinek feltárása szempontjából biológiai sajátosságuk sem elhanyagolható.

A nárcisz (*Narcissus*) növénynemzetségbe tartozó, hagymás és rizómás egyedek levelei önmaguk felé hajlanak. Az elnevezés a görög *narkoa* igéből (jelentése: bénítani) eredeztethető. A nárciszok kétnemű élőlények: hím és női ivarsejtek előállítására egyaránt képesek.

A hímnősség, avagy hermafroditizmus a növényvilágban gyakori jelenség, s számos állatfajra is jellemző (pl. bizonyos csigákra, gilisztákra és halakra). Fejlettebb, gerinces egyedeknél is előfordul ugyan, esetükben a kettő közül az egyik tulajdonság nem valósul meg teljesen. Állatok kétneműsége kapcsán ezért pszeudohermafroditizmusról, emberekről szólván pedig interszexualitásról beszélhetünk.

Azt az egyedet, amelyen mindkét nem jellemző jegyei egyforma mértékben jelennek meg, kimérának nevezzük (ilyen pl. a bohóchal [*Amphiprion*]); a pszichológiai értelemben vett hermafroditákat pedig androgünöknek vagy güandereknek.

Szétfeszülés

A Kovács Domokos által megjelenített Testet két eltérő nemű jegyeket mutató báb-figura kelti életre – hiszen a néző számára az előadásnak attól a pontjától lesz elevenné, amelyen a két (szivacs) arc beléköltözve *mozgásra bírja*. Ez a végsőkig élőknek ható organizmus

¹⁹⁹ Ld. az előadás rövid ismertetőjét.

ugyanakkor továbbra is e szivacsleányok irányítása alatt marad, mintha változatlanul ők mozgatnák – immár belülről. A nélkülük látszólag magára maradt Mozgató tánca egyszerre kelti a mozgás benyomását és láttatja *mozgatott* állapotnak ezt a mozgást.

Az ellentétes irányú akaratok hatalmát igazoló kettősség egészen egyértelművé válik, amikor a Test *meglátja*, hogy a nárcisz, amelyet a kezében tart, két, különböző színű részből tevődik össze egygyé. Ez a felismerés hívja elő az ő – önmagában folytatott – önmagát örök széttartásba hajló felekre bontó, belső küzdelmét, amely akkor / attól érhet véget csupán, ha az átlelkesített állapotban vergődő Test végérvényesen magára marad, amikor az őt fájdalmasan szétfeszítő, egymással összebékíthetetlennek bizonyuló felek reménytelen párbaját, annak kívülre-vetülését többé már nem követi kívülről figyelő szempár. Ez a végpont azonban – mivel azután következik be, hogy az előadás közönségének utolsó tagja is elhagyta a nézőteret – egy magányos lezár(ul)ás – hiszen senki (más) számára nem látható.

A Test táncát előidéző faragott szivacsbabokat – bár a szemlélő ennek mindvégig az ellenkezőjét érzékeli – a táncos Test mozgatja: az a Test, amelyet ők együttes erővel elevenné tettek, mozgásra bírtak. A Test arca mozgó állapotában is tekintet nélküli, mozdulatlan maradt. A mozgatott-mozgató csukott szemmel (tehát *sámára nem látható* módon) irányította a babokat, amelyek egy-egy karjában (illetve azok által) öltöttek testet. Ő maga – nemcsak e mozgásra képes karokat, de léptekre alkalmas lábait is átadva azoknak – engedte, hogy saját, befelé tekintő arca elé helyezkedve átvegyék az irányítást (felette is) és hatalmukba kerítsék *a benne rejlő adottságokat* (tehet-ös-ségét).

Az egymással közösséget alkotó babok ebből a hatalmasságában is tehetetlen alakból (nemcsak Egyemással, de az Alak testével is összekapcsolódva, ám függetlenségüket attól és egymástól egyaránt megtartva) energiát nyerve megragadták a kínálkozó lehetőséget, és életre keltettek valamit (a) Testből és önmagukból. Az ekképpen létrehívott bábtestű emberalak pedig olyan elevenséget nyert, amely e kettősség általi meghatározottságban egy nem-szűnő szétfeszülésbe, megtört állapotba készítette őt – s a rá nehezedő tekintetek metszéspontjában képtelenné vált arra, hogy kiszabadulva felszámolja annak szorítását.

Összedermedés

Kovács Domokos mindössze arcokat ábrázoló szivacsbabjai így egy kilátástalanul ismétlődő mozdulatsort, egy fájdalmaktól fáradó, ám azokat örökkön kitartó végtelen táncot kényszerítettek ki (általuk mozgatott) mozgatójukból. Habár ujjbabokként a mozgató test

beljük helyezkedését követelik, a játék során mégis azt a benyomást keltik, mintha – e térbeli viszonyt is megfordítva – belülről mozgatnák azt: a *H. A. N.* testtapasztalata többszörösen is fordított, hiszen a mozgató élettelen testének bábok általi átlelkesítésén túl, illetve azt erősítve az az érzet is megképződik, hogy a mozgató-bábok helyezkednek bele a mozgatott testbe.

Ilka Schönbein metamorfózisokat jelenítő mozdulatsorait szinte mozdulatlanságban kivitelezi, hiszen helyváltoztató mozgás aligha történik. A két alak szorosan egymásba kapcsolódó, egymást megtartó, de egyszersmind eltartó együtt-létezése aligha enged energikus kilengéseket. Az átváltozások már-már dermedt állapotban mennek végbe. Kovács Domokos tánca ehhez képes betölti a rendelkezésre álló teret: az élettelen Test megelevenítését megelőzően és azt követően egyaránt. A mintegy lélekként funkcionáló, animátorként – s egyszersmind manipulátorként – fellépő bábfigurák szinte minden lehetséges mozdulatot előhívnak a Testből, valamennyi testrészét működésbe lendítik – olyannyira, hogy az többé már nem is képes nyugvópontra jutni.

A Schönbein és Kovács bábtáncában fellelhető művészi attitűd és előadói forma számos eltérést mutat ugyan, a báb-ember alak mozdulati közössége tekintetében mindenképpen egyezést mutat: báb és táncos együttese a közös mozdulatok révén olyan képet alkot és alakít, amelyben egymástól szétválaszthatatlan egységgé és ily módon egyszersmind függővé válva, kölcsönösségi viszonyuk feloldhatatlanná dermed.

III.2. A báb-identitás 'lehetősége'

Blind Summit Theatre: *The Table*, 2013.

Az ember és a báb léte között vonható párhuzamokat mesterien világítja meg az angol Blind Summit Theatre *The Table*²⁰⁰ című előadása, amelyben már a kezdetekkor tisztázott, miről szólnak majd a bemutatásra kerülő jelenetek: a Moses névre hallgató főszereplő a színjáték első pillanatától fogva szín-játszó bábként, azaz színészbábként lép a színpadra, pontosabban az asztalra, amely – általa – a lét tereként kerül megnevezésre, illetve beazonosításra. A bábjátzás valamennyi rejtélyes praktikája ismertté, átláthatóvá, követhetővé válik, még hozzá ugyancsak általa. A közönség figyelme pedig a báb egzisztenciális bizonytalanságára összpontosít. A létet érintő megoldhatatlan dilemmákkal szembeni küzdelem során azonban aligha lehetséges a szerep eljátszására koncentrálni.

Biztos bizonytalanság

Moses, habár színészként mutatkozik be, sokkal inkább emberként *viselkedik*. Miután „saját” „életre” kel, szerepe mellett „énje” is megképződik. Ez az *Én* a többi, ugyancsak játékban lévő létező között pozicionálja magát a játék-térben, és a magánéletét előtérbe helyező színészként valósítja meg 'önmagát'. Ugyan a 'báb(ként)-létező' sem fizikailag, sem szellemileg nem válik le mozgatóiról, mégis, egyfajta báblét(beni) felszabadulásnak lehetünk tanúi: a nehézségekkel sújtott élet mellett szóló döntésnek köszönhetően – a meghatározott és viszonylagos állapot dacára is – lehetéssé válik a szabadság megélése.

A Blind Summit Theatre egyszereplős bábelőadásának főhőse a funkció-szerinti működésre nemet mondva rendezkedik be a számára kijelölt *játéktérben* – az asztalon; mi több, ki is terjeszti azt. Művészként kibújjik a szerepjátzás kötelessége alól, cserébe interaktív kommunikációs szituációt teremt a színpad terében; ('magan')életét pedig bábként, egy társulat tagjaként, ugyanakkor időnként – mint sok más báb – kiállítási tárgyként is éli.

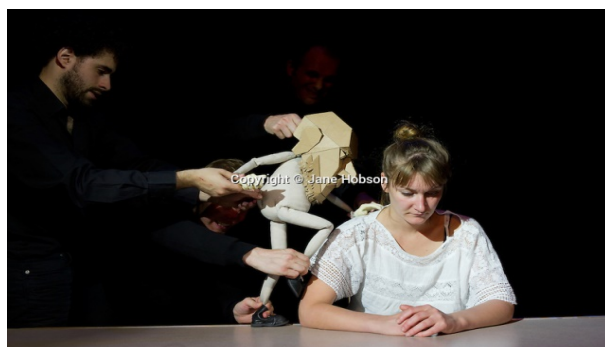
²⁰⁰ A Blind Summit Theatre *The Table* című produkcióját a budapesti Trafó Kortárs Művészetek Házában 2014. április 17-én megtekintett vendégjátéka alapján elemzem.

Bábosok: Mark Down, Sean Garratt, Irena Stratieva; Báb: Nick Barnes; Rendező: Mark Down; Konceptió és rendezés: Blind Summit Theatre; Társalkotók: Nick Barnes, Sarah Calver, Mark Down, Sean Garratt, Mabel Jones, Irena Stratieva, Ivan Thorley; Zene: Lemez and Friedel; Fény: Richard Howell; Művészeti tanácsadó: Andrew Dawson; Producer: Stephanie Hay; Technikai vezető: Fergus Waldron; Társulatvezető: Fiona Clift.

Leleplez(őd)és

A szereplőt Mózesnek hívják, ő maga mutatkozik be közönségének. Kendőzetlen őszinteséggel ismerteti kilétét, pontosabban mi-létét: *nem más*, mint egy bunraku típusú asztali báb, amelyet – ősi japán hagyományoknak megfelelően – három ember mozgat egy asztalon. Tud mozgatóiról, ismeri és nézőivel, hallgatóival is megismerteti őket. Számára is teljesen egyértelmű, hogy mozgatva van. Természetes könnyedséggel vállalja, hogy ő önmagában csupán *anyag*: egy megfaragott kartondoboz rugalmas, textil végtagokkal. Nem elég, hogy tisztában van helyzetével, de nem is hallgat el felőle semmit: föl sem merül, hogy *másként* tüntetné fel magát, mint ami *valójában*. Közli továbbá mozgatásának technikáját, megnevezi a vele való játék módszerének három gyakorlati elemét. Ezzel úgymond *nyilvánosságra hozza a titkot*: mi okozza azt, hogy őt – tárgy létére – élő/lényként észleljük.

Némi praktikus adalékkal szolgál a meglevenedés illúziójára vonatkozóan; ezzel a gesztussal reflektál arra is, ami éppen vele történik. Ezt követően körbevezet az asztalon: a játék terét és idejét is feltárja előttünk.²⁰¹ A 'mű' formája és tartalma nem marad rejtve tehát, mindkettő egyaránt lelepleződik. Moses ugyanis részletesen beavat az előadás paramétereibe: résztvevőibe, folyamatába, módszereibe, terébe, idejébe, valamint a darab témájába is, amely szerint Mózes halálának újrajátszása várható. Az előadás azonban sokkal inkább szól róla, a báb Mosesről és 'egzisztenciális vívódásairól', semmint bármi vagy bárki *másról*.



Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat weboldala és facebook-oldala

A szereplő – egyben a színész, aki itt báb-formában van jelen – beszámol magáról a szerepről: megtudjuk, hogy felkérték rá, és azt is, hogy elvállalta. Ezt követően magára ölti a megtestesíteni szándékolt alakot: a báb Moses a bibliai Mózesét. Beszéd helyett cselekedni kezd, mégpedig a szövegkönyv – az Ószövetségben leírtak – szerint. A magára erőltetett

²⁰¹ Amikor a báb visszaköveteli asztalát egy odaülő idegentől és nyomatékosítja, hogy az nem egyszerűen asztal, hanem a bábszínpad tere („This is not a public library... this is puppetry.”), használja is a dramaturgia kifejezést: „This is my table. I don't know what to do with you. You are dramaturgically inconsistent.”

karakterből azonban folyamatosan ki-kibújik: színjátszás helyett az aktuális helyzetet kommentálja, valamint *személyes*, rá mint bábra vonatkozó történeteket mesél. Színész-énje szüntelenül visszaszorítja szereplő-énjét, amelynek így egyáltalán nem jut tér a kibontakozásra. A színész-paradoxon negatív lecsapódásának illusztrálóját fedezhetjük fel benne: Moses a rossz színész, aki képtelen felülkerekedni *önmagán* azért, hogy átadja magát a szerepének.



Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat weboldala és facebook-oldala

Elkülönülés

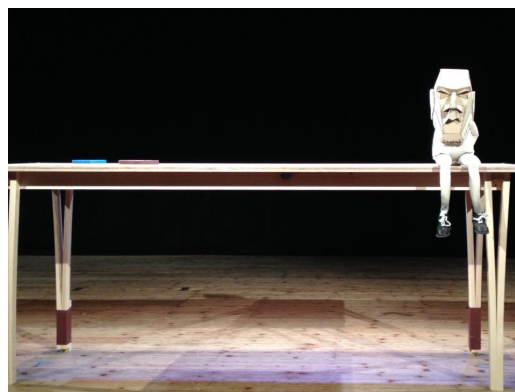
A báb nem csak a közönségéhez intéz szavakat, hanem mozgatóihoz is: időnként megszólítja őket, azok pedig reagálnak. Az asztal körül intenzív kommunikáció zajlik, még hozzá a bibliai történettől teljesen függetlenül, voltaképpen nem érinti azt: a monológok és a párbeszéd tárgya többnyire a beszélő bizonytalansága.



Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat weboldala és facebook-oldala

A játék előrehaladtával a néző benyomása, amely már a darab elején jelentkezett – nevezetesen, hogy ez a báb önálló létezőként viselkedik – tovább fokozódik, ugyanis mind az

észlelet, mind pedig a tudat síkján több ponton is alátámasztást nyer. Moses azon felül, hogy reflektál – önmagára, a helyzetére, valamint a környezetére –, *függetlenedik* is. Habár az előbbi már önmagában is ellentmondana a báb kellékként definiált tárgy-mivoltának ez a báb további két tekintetben is átlépi szükségszerűnek tételezett korlátait. Egyfelől *kívül* helyezkedik a szerepen, amelynek megvalósítására rendeltetett; másfelől pedig *fölé* emelkedik a báb-létet alapvetően meghatározó kiszolgáltatottságnak.



Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat weboldala és facebook-oldala

Rákapcsolódás

Moses azzal, hogy a beszéd révén interakcióba lép mozgatóival, megbontja azt az egységet, amely bábos és báb összeolvadásával létrejön. Ami intellektusát illeti, leválik arról a képződményről, amelyet közösségük eredményezett. Ezzel egyidőben pedig saját, minden mástól (ami nem ő) *elkülönülő* alakot ölt, látszólag autonómmá válik. Különös jelentősége van ennek az elkülönülő gesztusnak azokban a szituációkban, amelyekben a báb a hangját kölcsönző mozgatóval kezdeményez kommunikációt.

A „hangadó” kiemelését a bábosok közül az indokolja, hogy ő – a hang helyettesítője, valamint az arcot viselő fej mozgatója révén – a játék *irányítója*. Miután az ő mozdulatai instruálják a többiekét, leginkább neki kell azonosulnia a bábbal. A súlypont-átvitelként meghatározott „belehelyezkedést” a bábbal – s közvetetten a szerepbe is – ő játéktársainál jelentősebb mértékben végzi. Következésképpen a három bábos közül a „beszélő” az, aki ezekben a beszédhelyzetekben – mivel a báb helyett beszél – voltaképpen saját magát szólítja meg; akinek énje ezáltal a bábbal történő egylényegűvé válás során mintegy *megkettőződik*.

A szétválás aktusának a másik oldalán a megszólított bábos úgy mond „visszahelyezkedik”, visszahelyezi súlypontját önmagára, újra független, lehatárolt egyén lesz. Ennyiben ő is kilép mozgatói szerepköréből – a báb kimozdulása maga után vonja az

övét is. Abból, hogy a báb nem a szerepét játssza, tehát elhagyja a funkciójának megfelelő viselkedési formát (megelevenedik), szükségszerűen következik, hogy a bábos sem lehet bábos (megelevenítő) többé. Kettejük funkcionális létállapota, amely a bábjátásban határozódik meg, szorosan összefonódik: *egymást feltételezik*.

Fontos azonban hangsúlyozni, hogy míg „énjeik” időről-időre egymástól független, önálló működésbe kezdenek (a szellemi összeköttetés időszakosan felfüggesztésre kerül), testeik mindvégig együtt maradnak, *a fizikai kapcsolat nem szűnik meg közöttük*. A játékos változatlanul kézben tartja a bábot, a mozgás sem marad abba – *a játék nem ér véget*.



Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat facebook-oldala

Önállósulás

A báb nem egyedül a bábos *testével* kénytelen eggyé válni, hanem – ezzel egy időben – a szereplő *karakterével* is, amelyet megjeleníteni hivatott. A Blind Summit Theatre Moses-bábjában azonban színészként van jelen a színpadon; ebből adódóan nem azonosul maradéktalanul a szerepével, képes *kilépni* abból. A szerepjátéknak nem a médiumaként, hanem az alanyaként tűnik föl: a szereplő karakter megjelenítésének olyan aktív komponenseként, amely mindössze testi adottságai okán kényszerül rá egy másik, egy mozgásra képes létező közreműködésére.



Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat weboldala és facebook-oldala

Moses fizikai tehetetlenségét leszámítva autonóm lényként jelenik meg, aki reflexióra, különféle *viszonyulásokra* képes. Látszólag csak anyagi vonatkozásában bír hiánnyal, mechanikailag szorul kiegészítésre, hisz (ön)tudattal rendelkezik. Szellem aktív, csupán a mozgáshoz szükséges energia tekintetében igényel közbenjárást. Moses azonban korántsem korlátozott képességű színészként tekint önmagára: sokkal inkább „sajátos” színészként, *bábként* identifikálódik.

Joggal merül fel a kérdés, amelyet a Blind Summit Theatre a báb mint művészt feltüntető (s ezért kiemelkedő jelentőségüként értékelendő) kezdeményezése figyelemreméltó módon artikulál: beszélhetünk-e egyáltalán önazonosságról bábok kapcsán? S amennyiben igen, hogyan írható le, miként határozható meg az ebben a darabban Moses által képviselt *báb-identitás*? Hiszen bábról szólván, mindenekelőtt egy tárgyról beszélünk. Egy tárgynak pedig mivel nincs tudata, identitása sem lehet; ez nyilvánvaló, megkérdőjelezhetetlen alapvetés.

A *The Table* című előadás főszereplője, a Moses nevet²⁰² (Mózes nevét) viselő, papírból és textilből megalkotott figura azonban mégis egy individuumot re-prezentál, még hozzá nem egyszerűen – bizonyos értelemben nem csupán az észlelés szintjén, a projekció által. Hogyan válik azzá? Mi történik ezzel az ugyan ószövetségi prófétaként fellépő, mégis *önmagát produkáló* bábtárggyal a játék során?

Szabadulás

Adott egy szűk keretek közé behatárolt szerep, amely kimondásra, mi több, hangsúlyozott egyértelműsítésre kerül – eljátszásra azonban nem: a báb, miután bizonyosságot ad arról, hogy

²⁰² A Mózes név egyiptomi eredetű [‘Mosze’]; jelentése – ‘fia valakinek’, ‘gyermek’, ennyiben tehát az, egy létező egzisztenciájának megteremtésére történő utalást hordozza magában. Ld. Sigmund Freud „Mózes, az ember és az egyistenhit” c. tanulmányát In Uő: *Mózes*. Európa, Budapest, 1987. 5–210. o.

tudatosította kötelességét, nem tesz eleget annak (Moses nem *irányítható*). A játék a tervektől eltérően *alakul*, improvizatívnak hat.

Adott egy tárgy, amelyet emberek elképesztő koncentrációt igénylő összehangoltsággal mozgatnak, azzal a szándékkal, hogy egy bibliai alak, nevezetesen a fogságtól megszabadító próféta életének utolsó rövid fázisa *általa* bemutatásra kerüljön – *ő* azonban nem teljesíti be rendeltetését. *Nemet mond* arra, eltér funkciójától. Kilép a hagyományosan számára kontextust jelentő mű teréből, léte azonban a szerepjátszásról történő leválást követően is fennmarad.

A Moses-báb ahelyett, hogy absztrakt, stilizált formában adná vissza egy rajta kívül álló, tőle függetlenül létező szubjektum személyiségét, egy árnyalt jellem birtokosának benyomását kelti: *perszonalifikálódik*. Nem csupán fizikai, hanem – főként – szellemi jelenléttel bír: létenergiáját nem, mindössze a mozgáshoz szükséges erőt nyeri egy másik, tőle különböző létező testéből. Anyagi minőségének plasztikus jellege révén (illetve annak ellenére) pedig éppen nem homogenizálja, hanem színesíti, többlettel tölti meg a színpadképet.

Adott továbbá három mozgató, akik nem ragaszkodnak az irányításhoz, ellenben hajlandóak a színészi alakítás játékának működéséhez szükséges kellékként közreműködni; a színpadon lejátszódó folyamat azonban nem csupán mozdulataikra tart igényt. Bábszínész létükre kivételesen nem mondanak le a paradox lelkiállapot megéléséről, mi több: képesek önmaguk oda-vissza helyezésére; mind a báb manipulátoraként, mind pedig a színpadon megjelenő szereplő karaktereként jelen vannak. Azzal, hogy nem csupán önmaguk és a szerep, hanem a báb és a szerep között is distanciát teremtenek, nem leegyszerűsítik, átláthatóvá teszik a *játékot*, hanem épp ellenkezőleg: többszörös áttételt építenek bele.

Végül pedig adott az interpretáció, amely a báb szemszögéből fogalmazódik meg, és amely látszólag szétosztatja, valójában azonban csak „áthelyezi” az illúziót: amennyiben ugyanis konfrontálódik a befogadó saját valóságtudatával, a bábjátszás különös egyidejűségében megvalósul az összeférhetetlenség. Kívülről érkező információ és belül adott törvényszerűség, azaz észlelet és tudat ez esetben is ellentmondásba kerülnek, csupán egy másik, a mozgás helyett a megelevenedés, a ‘látszólagos létező’ megjelenítésének szintjén.

Formál(ód)ás

A valóság a bábosok tárgymozgatása révén ebben az előadásban a szokványos értelemben vett bábjátékokhoz képest rendhagyó módon íródik felül. Az állítólagos cél, amely egy vélhetően valós személy alapján elgondolt képzeletbeli karakter megjelenítése, a szerep eljátszása volna, nem valósul meg. Helyette létrejön azonban valami: a Moses báb megelevenítése során a próféta megjelenítése²⁰³, azaz egy másik – a szerepből adódó – karakter eljátszása helyett a sajátját *alakítja*.

Az előadás terében és ideje alatt valami olyasmi *születik meg*, ami nincs (pontosabban minimálisan, és egész más minőségben van) átfedésben a megtestesíteni kívánt szereplővel²⁰⁴, és ami *rajta kívül is létezik*. Ami életre kel, az nem más, mint egy kartonfejű, textiltestű, élettelen bábu, amely három ember elképzeléseinek megfelelően „mozog” és „beszél” az asztalon. Egy báb, amely azonban annak ellenére is, hogy nem a szerepnek megfelelő karaktert alakítja, színészként *szerepel*. A bábos nem válik egylényegűvé a bábbal, a báb pedig nem azonosul a szereplővel; mindannyian – kivétel nélkül – színészként *lépnek fel*.



Közönségtalálkozó. Blind Summit Theatre: *The Table*. Forrás: a társulat facebook-oldala

A hagyományosan értelmezett bábjáték a szerep megtestesítését célozza, illetve a báb közvetítő funkciója, bábosával történő összeolvadása és a szereplő karakter leképeződését szolgáló mozzanat révén végbemenő megelevenedés mentén határozódik meg. A Blind

²⁰³ Ez az állítás pontosításra szorul: Mózes fejformája nem a *The Table* című előadás kellékeként, és nem a társulat tervei alapján készült; mozzanati elmondása alapján egy plakáton szerepelt először, ennek értelmében tehát ők csupán átvettek, fölhasználtak egy már létező formát.

²⁰⁴ Mózes „élete” a társulat facebook-oldalán, tehát a közösségi média egy virtuális felületén nyomon követhető: fotókon és videókon bepillantást nyerhetünk a mindennapjaiba. Azonban nemcsak egyértelmű hivatkozásokat találunk (pl. a képek között) az ószövegszerű Mózesre, hanem rejtett utalásokat is megfigyelhetünk, ha Mózes megnyilvánulásainak mélyebb rétegeit felfejtjük.

Summit Theatre játéka során a hagyományos szerepformáló bábjátékkal szemben a következő történik: a szerep szinte elsikkad, a báb önreflexív, autonóm létezőként jelenik meg, amely identitást nyer; nem a szereplőt, hanem önmagát *prezentálja*; továbbá interakció alakul ki a játék valamennyi résztvevője között, a bábszínészek pedig *manipulátorokból mediátorokká válnak*.

A társulat *The Table* című előadásában az életre hívás passzív tárgyat tételező alkotói gesztusa mellett a *létrehívás* teremtő aktusának is tanúi lehetünk. Azáltal, hogy a tárgyon nem csupán a szereplő képét teszi láthatóvá, hanem mintegy *saját ént formál* bábja számára, kettős értelemben végzi a megjelenítést. Egyfelől a szereplő, másfelől a szereplőt eljátszó színész projektálódik a bábba, a bábjátékos pedig ennek megfelelően mozgatja azt.

Moses tehát *kétszeres leképeződés*: egyfelől egy ‘letűnt elevenség’, másfelől pedig egy ‘elképzelt elevenség’ mutatkozik meg általa. Az angol bábegyüttes tagjai egy valós, csak éppen *nem élő* személyiséget, egy tárgy formájában jelen lévő szubjektumot teremtenek meg, amely nem csupán valami más, hanem egyszersmind e megalkotott-kialakított *önmaga leképeződéseként* is értelmezhetővé válik.

III.3. A báb-autonómia képtelensége

Philippe Genty: *Cím nélkül*, 1973.

Philippe Genty Pierrot figurája ennél radikálisabb: a szintén önmagát alakító marionett nem sokkal azután, hogy megelevenedik, felismeri létmódját, amelyet elviselhetetlennek ítél: ugyan tudatosítja a számára adódó térben rejlő lehetőségeket, nem kíván élni velük. Ez az 1973-as bábetűd²⁰⁵, akárcsak Marcel Marceau *Adolescence, maturité, vieillesse et mort* [Ifjúság, érettség, időskor és halál] című pantomimjátéka²⁰⁶ mindössze néhány percbe sűríti a báb életét – a születéstől egészen a halálig végigkövetve azt.

Felismerés

A darab elején a földön egy élettelen figurát látunk, amelynek arca van. Miután *feléled* – mozogni kezd – tekintete, mozdulatai egy föleszmélő lényt láttatnak benne: észlelni (és tudatosítani) kezdi maga körül a világot. Körbenéz, majd sétára indul, hogy felfedezéseket tegyen. Megismeri lehetőségeit: a mozgást, amelyről azonban mindössze néhány „önálló” lépés megtétele után kiderül, hogy nem ő (ő csak passzívan) végzi – egy másik *Test* képessége. Figyelme ugyanis nem kerüli el látóterébe óvatlanul belépő mozgatóját sem, akinek a jelenléte végzetesen felülírni látszik magáról alkotott (ön-)képét.



Philippe Genty: *Cím nélkül*. Forrás: philippe-genty.com

²⁰⁵ Philippe Genty előadását az alábbi linken elérhető felvétel alapján elemzem: <https://www.youtube.com/watch?v=SphHaiW7fzg&spfreload=10> (Utolsó megtekintés: 2019. május 27.)

²⁰⁶ Köszönettel tartozom Darida Veronikának, amiért felhívta a figyelmemet erre az érdekes párhuzamra. Marcel Marceau pantomimjátékának felvételét ld. <https://www.youtube.com/watch?v=m6kRv85EfLo> (Utolsó megtekintés: 2019. június 27.)

E pillanatban ébred *öntudatára*: amikor észreveszi, hogy fölé magasodik valaki, akihez *viszonyítani* kénytelen magát. Mialatt ismerkedik ekkor már gyanítottan alárendelt helyzetével, nyilvánvalóvá válik a kapcsolódás. Bár a függő helyzetet eredményező szálakat ekkorra már azonosította, folytatja a kísérletezést, és többnyire sikert tapasztal, hiszen úgy tűnik, képes *ő maga* mozgatni a tagjait – egyikkel a másikat. Mozgatója – látva kétségbeesését – ajánlatot tesz. Megfogja a kezét, hogy ezáltal mintegy egyenrangú felekként mozoghassanak tovább – *együtt*.

A báb azonban ahelyett, hogy engedne ennek a mindössze részleges függetlenséget biztosító opciónak, szabadulni próbál a kötöttségektől. Mihelyt rángatni kezdi, elszakad az egyik zsinór – ez a mozzanat pedig ténylegesen megvilágítja számára *önnön létmódját*.



Philippe Genty: *Cím nélkül*

Reflexió

A felismerés, miszerint testének az a része, amely *levált* a rajta kívül álló létezőtől, nem mozog többé, tudatosítja benne, hogy a már korábban is rettegett összeköttetés egy meghatározónak bizonyuló hiánypótlást végez: az *életet* jelenti számára. Bár a mozgató újabb ajánlatot tesz: a meghibásodott mechanika javítható, a jelen állapot tekinthető kapcsolódásuk felfüggesztésének csupán, hiszen ő képes az élettelen anyagot – akár újra és újra – „elevenné tenni”, a báb ezt nem fogadja el. Inkább megszabadul többi kötelékétől is, egyedül az a kéz marad fenn a mozgató testéhez kötődő zsinóron, amely a többit leszakította róla. Ezzel voltaképpen döntést hoz: elpusztítja magát, önkezével, saját, *önálló mozdulatokkal* vet véget az „életének” sorra elszakítja a még éppen maradt zsinórokat.

Az előadás oda érkezik, ahonnan indult. A záróképben ugyanazt az élettelen marionett-bábut látjuk magunk előtt heverni, ráadásul nagyon hasonló pózban, mégis másképp – a bábu *ugyanaz*, az őt *megtartó* zsinórok azonban elszakadtak.



Függetlenség

Akárcsak a Blind Summit Theatre Moses-figurája, ez a báb is ténylegesen megelevenedni látszik: úgy tűnik, nem csupán egy szerep megtestesítőjeként, azaz szereplőként, helyettesítőként, hanem *önmagaként van jelen*. Fontos különbség azonban, hogy míg a Moses-báb számára ki volt jelölve egy alakítandó karakter, addig a Pierrot-marionett a szerepjátszás alól teljességgel felmentést kap: neki csupán *léteznie kell. Ez az ő szerepe*.

Talán épp az okozza végzetét, hogy nem is tud róla: neki – bábként – rendeltetése szerint *szerepet kellene játszania*. Megkapja azt a lehetőséget, hogy alapvetően önzónosként tételezheti magát, s néhány pillanat erejéig ki is élvezheti a *lét* nyújtotta lehetőségeket: a felfedezés, az aktivitás öröme. Ez a felhőtlen, vonatkozásoktól mentes létezés azonban megszakad, egy külső tényező feltűnésének tudatosítása *szembesíti* a mindezidáig csak önmagáról tudó, önmagával számoló bábót a rajta kívüli valósággal: *létezik rajta kívül is* valaki, akinek léte relációba helyezi az övét. Kikényszeríti belőle, hogy megismerje saját létének határát, s végül úgy döntsön, *átlépi* azt. Amint megtapasztalja testi tehetetlenségét, azaz a mozgás / a mozgatra levés (manipuláció) felvállalásának elkerülhetetlen voltát, helyzetét kiúttalannak, elviselhetetlennek ítéli. Miközben egyértelműen megfogalmazza függetlenedési szándékát, a szabadulás ára is nyilvánvalóvá válik: azzal a gesztussal, amellyel fölszámolja az őt mozgásképpessé, ám egyszersmind irányítás alá kényszerítő köteléket, lemond az élethez szükséges energia forrásáról is.

Genty marionettfigurája határoz: megválnak az élettől, hogy – szabadulva egyúttal a rajta kívül álló, életére befolyást gyakorló erőktől is – *önmaga és senki más* lehessen. Nem elégszik meg a báb-identitással, amely bár fiktív önzónosságot biztosít, a teljes önállóságot / függetlenséget mégsem teszi lehetővé számára.

Függő kép

Az elemzésnek ezen a pontján érdemes feleleveníteni a Blind Summit Theatre Moses-ének „énjét”, amelyben egyfajta identitás, a báb-identitás megvalósulását véltük felfedezni. Hogyan és milyen értelemben vált a Moses-báb ön-azonossá? Mitől szabadult meg és mire tett szert azzal, hogy elutasította a szereplő karakter, azaz egy másik létező alakjának kizárólagos és végleges magára öltését? Ekképpen szorított egy kis teret önmaga, saját jelleme számára *is*. Az előadás során felváltva *mutatta magát* Mózesként, azaz valaki mást maga helyett (a megjelenítendőt); és *hagyta megmutatkozni* Mosest (a megjelenítőt), azaz saját színész-énjét. A báb ekként (a „művész” létben) kiteljesedő „magánéletében” is folyamatosan, újra és újra magára ölti egyetlen hivatásának tárgyát, a próféta szerepét, akinek helyettesítése, alakítása mint *szándék* őt létre hívta. Nem mond tehát határozott nemet másik, szereplő-énjére, sőt, valamiképpen mindvégig fenntartja magában annak meghatározó jelenlétét. Továbbá, mozgatóitól is csak részlegesen különül el, amennyiben a fizikai kapcsolódás, a testek érintkezése, a két fél együttmozgása ideiglenesen sem marad abba. Moses ennyiben még csak fel sem függeszti igazán relációit; csupán átrendezi azokat.

Vele szemben Genty bábuja azzal, hogy nem csupán a szereptől, hanem a mozgatótól; hogy nem csupán az elgondolástól, hanem az energiától; és nem csupán függetlenedik, hanem a tényleges és végleges leválás mellett *dönt*, eléri, amire vágyik: a *feltétlen* szabadságot. A kivívott függetlenség azonban a báb esetében annak pusztulását okozza. Léte ugyanis az összeköttetés függvénye; ha feloldja azt, azzal valójában nem kiteljesíti, épp ellenkezőleg: *megszünteti önmagát*: újra tárggyá lesz, visszalép abba a létmódba, amelyből a mozgató kiragadta. A Pierrot báb azzal, hogy beletörődik halálába, valójában éppen ragaszkodik – az életéhez. Döntéshozatala egyszerre igazolja saját érvényességét és cáfol rá arra: elhatározása ugyanis épp azt látszik megvalósítani, amiről bebizonyosodott, hogy hiányzik belőle, ami miatt meghozza az elhatározást (nevezetesen, hogy létének nincs értelme, nincs *számára* valós tere) – az *autonómiát*.

Az előadás a báb döntésének, valamint döntése megvalósulásának lehetővé tétele által *látszólag* arra mutat rá, hogy ez volna az egyetlen, amit egy báb szabad akaratából tehet: *kilépni* a behatárolt élettérből. Holott nyilvánvaló, hogy egy báb – éppen létének behatároltsága okán – még erről sem dönthet: semmit sem tehet mozgatója nélkül; mi több: éppen a kilépésre nincs lehetősége.

Az, hogy a báb szakítja el a zsinórokat, hogy ő dönt – ahogyan a bábjáték során minden más is – csakis illúzió lehet, mivel tudjuk: a báb mindvégig a mozgató akaratának engedelmeskedik; s ennyiben az még „öngyilkosságát” sem csak *közvetetten*, a báb „tudatának” játékterében, hanem *a valós játékterben való jelenlétével* okozza.

Továbbra is a báb az, ami közvetít: a báb *halála* nem abban a pillanatban következik be, amikor általa megsemmisülnek a kötelékek (megjegyzendő, hogy – szükségszerűen – nem maradéktalanul), hanem amikor a mozgató úgy dönt, elfogadja a visszautasítást, azaz meghozza „a báb döntését” és *elválnak egymástól*. Miközben az a benyomásunk, hogy a bábos azután távozik, miután a báb „meghalt”, a sorrend és oksági viszony éppen fordított: a báb azért „hal meg”, mert már *nincs kötés* köztük. Bár a halálos kimenetelű döntés következményének *látszata* nagyon erőteljes hatást kelt – mintha a bábmozgató engedelmeskedne a mozgató báb akaratának, mégis egyértelmű, hogy a báb *attól, addig* és *úgy* létezett, hogy, ameddig és ahogyan bábosa mozgatta.

A Genty marionett-játékában élénk tároló „báb-halál” nehezen megválaszolható kérdések halmazát intézi a szemlélőhöz. Mi történik a bábbal *halála* után? Mi okozza, hogy halottnak tekintjük – pontosabban: halottként észleljük – ha egyszer sohasem *élt*.

A figyelmesen végigkövetett történet átélése váltja ki azt a benyomást (hogy a bábban egy tudati autonómiát birtokló létezőt véltünk megismerni); vagy a báb-mozgató kapcsolódás felbomlásának tudatosítása? Báb-e még az a tárgy, amelyet a játék lezárultakor látunk? Bábnak minősül-e, azaz *bábként létező* tárgyként észleljük-e a bábót, ha az *ténylegesen* átlépi a bábjáték terének határait?

A báb-lét határai

A Blind Summit Theatre bunraku- és Philippe Genty marionettfigurája *bábok*. Ugyanakkor mégsem a báb-játék szigorúan kötött szabályai szerint látjuk mozogni őket. Olyan bábok *ők*, amelyeket mozgatóik emlékezettel, érzelmi viszonyulással, valamint megismerésre, reflexióra, döntésre való képességgel ruháztak föl. Eltérő módokon ugyan, de mindkettejük *élni* kíván a rendelkezésére bocsátott szabadsággal: kísérletet tesz arra, hogy még tovább tágítsa a *báblét* határait megrajzoló értelmezési kereteket. Egyiküknek kompromisszumok árán sikerül azokon belül maradnia, a maradéktalan kiteljesedésre törekvő – s ennyiben a báb-lét evidenciáinak felülírását célzó – másik azonban *szükségszerűen* kívül kerül rajtuk.

A bábok, amelyeket nem a báb-játék szigorúan vett szabályai szerint látunk mozogni a színpadon, élesen világítanak rá arra, hogy a báb-játék-tér relációi – a tudat-belehelyezés aktusa által – bár *kiterjeszthetőek* a szerep-alakítás és a re-prezentáció felől az én-alakítás és az ön(re)prezentáció irányába, a referencia és a manipuláció által kijelölt játékmező határai *felszámolhatatlanok* maradnak.

III.4. A báb-halál végletessége

Philippe Genty Pierrot-marionettje többek között arra a paradox jelenségre is felhívja a figyelmet, hogy a – bár játékos mozgatása során élőként észlelt, ám ettől az illúziótól függetlenül, fizikai valóságában bárminemű változtatás ellenére is változatlanul élettelenként létező – báb fiktív-imaginárius életének kihúnyása fokozza a benne / általa megtapasztalni vélt elevenség-érzetet.

Az Alak, amelyet mozogni láttunk, mozgása bevégeztével, mozdulatlanságában a végleges lezárultság tapasztalatát állítja elő. Mintha a megelőző tapasztalat alapján a korábbi észlelet változatlanul felülírná az ismeretet – hiszen továbbra is ez a tapasztalat bizonyul döntőnek: ez alakítja ugyanis az aktuális észleletet is olyanná, ami ellentmond az ismeretnek, s ami egyszersmind felülírja azt. Holott már nincs valós oka rá, a szemlélő mégis egykor-élőnek látja a már-nem-élő bábót.

Ez az egykori, mostanra-végletesen-lezárult és a most-aktuálisan-folyamatban-lévő közti ellentmondás erőteljes hatást gyakorló időbeli tapasztalata meghatározza a jövőről alkotott képet is. Az egykor élőnek, most halottnak képzelt – mozgóként, majd mozdulatlanként tapasztalt báb-test a báb-figura élettől való megfosztottságának, életből való eltávolításának benyomását kelti. Ez a távozás, az életteliből élettelenbe történő állapotváltás pedig végérvényesnek, megváltoztathatatatlannak tűnik. A szemlélő – miként annak életét is – a báb-karakter halálát is önmaga képére gondolja el: a báb-tárgy az észleletben antropomorf figurává lényegül, és az ember képére megalkotott létezőként annak előzetes tudására épülő elvárás szerint válik tapasztalattá. A szemlélő mintegy automatikusan vonatkoztatja önnön életére a bábtárgynak tulajdonított életet, és ennél fogva aszerint alakítja ki az annak haláláról alkotott képet is – (aktuális észleletének ugyan ellentmondó) tapasztalata és tudása mentén.

Tekintve, hogy a bábjáték-jelenséget az élő és élettelen közti átjárás, a megelevenedés/megelevenítés aktusa, a mozgató-mozgatottság mentén szerveződő viszonyulás határozza meg, elengedhetetlennek tűnik, hogy az e fejezetben elvégzett konkrét műelemzésektől az értekezés lezárásához történő átvezetésként két további mű, illetve a bennük és általuk érvényre juttatott alkotói attitűdök felidézésére még sor kerüljön.

Az elsőben az előadó-művész az úgynevezett *tárgyszínház* úttörő képviselője lévén a mindennapokban „kezünk ügyébe kerülő” tárgyakkal játszik, illetve játszát szerepeket,

amelyek e szerepjáték során megszokott kontextusukból kilépve egy más, új jelentéssel telítődve lényegülnek / lelkesülnek át. A karakterek valamiként-mozgatása során képződő élettörténetek azonban még a darab során véget érnek (a jövőkép szertefoszlik): a szereplők újabb, immár maradéktalan átalakulásokon mennek keresztül, majd végül szinte nyomtalanul tűnnek el az életkörülményeiket biztosító (játék)térből.

A második mű rendező-alkotója – az eddig tárgyalt példáktól eltérően – a szó leghagyományosabb értelmében vett bábokkal és maszkokkal jelenít meg szereplőket, ám – a fentiektől ugyancsak különböző – interaktív(nak szánt) módon: a történet megvalósítása során a jelenlévőket hatás-gyakorló viszonyulásra, az események alakulásába való beavatkozásra, azok irányítására, vagyis aktív részvételre ösztönzi. Mintegy kinyitva a mozgató és a mozgatott közé zárt relációs teret a hagyományosan passzív szerepbe kényszerített (pontosabban: magára passzív szemlélőként tekintő) néző felé – felkínálja a lehetőséget a cselekvésre, az ellenállásra, a beavatkozásra, hogy a mozgató akarattal szemben fellázadó, ellenállást tanusító báb segítségével lehessen.

III.4.a. Báb-hasznavehetőség

Molnár Gyula: *Apró öngyilkosságok*, 1981.

Molnár Gyula *Apró öngyilkosságok* című trilógiájának második epizódja, amely az '(Átváltozások)' zárójeles alcímet viseli, egészen eredeti módon teremt lehetőséget szereplőinek arra, hogy teljes mértékben önmaguk lehessenek és/vagy mássá válhassanak.

Ter(emt)mények

Az Alkotó – akárcsak a trilógia többi darabjában – a lezajló események helyszínéként szolgáló, általa kialakított és berendezett játékmező háttérében tartózkodik (az asztal mögött ül): onnan követi (és irányítja) az eseményeket. Mozgatja, szemmel tartja, támogatja, óvja a mindenféle kommentár (szavak) nélkül, látszólag „sorsszerűen” kibontakozó narratíva résztvevőit.

A történet két főhőse egymást követően lép színre. Először a természetesre érett, dél-amerikai kávébab, majd az aprócska, ám csinosra faragott, skandináv vidékről származó, gyufaszál. Nem telik el hosszú idő, míg – a szerző megfogalmazását idézve – „az extravagáns Brasileira, Pita abúvöletében Jörg, az ifjú svéd szerelemre lobban”²⁰⁷. Az előpörkölt növényi termés és a megmunkált fadarab románca egészen bűvöletes ugyan, nem tarthat örökké.



Molnár Gyula: *Piccoli Suicidi / Apró öngyilkosságok*. Forrás: prospettiva.teatrostabiletorino.it

A főszereplő hölgy szenvedélyektől övezett ledarál(ód)ását követően a minden előbbihez a háttérből asszisztáló Mozgató a reménytelenül szerelmes másik felet alakító

²⁰⁷ *Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár*. Theater der Zeit, Berlin, 2013. 79. o. Ld. magyarul In *Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében* [Kézirat, megjelenés előtt.] 67. o.

gyufaszál aktív közreműködésével alágyújt az intenzív illatokat árasztó örleménnyel megtöltött főzőmasinának. Pita végleges átalakulásának ideje alatt egy cigaretta is parázsra lobban ugyancsak Jörg (önfeláldozó) jó-voltából.



Molnár Gyula: *Piccoli Suicidi* / *Apró öngyilkosságok*. Forrás: santarcangelofestival.wordpress.com

Az ekkorra a figyelő tekintetek fókuszába kerülő – arcán némi csalódottságot mutató, ám alapvetően mégis – elégedett Alkotó e szertartásos (el)füstölgés közepette megpihen: megissza a lángoló szerelem eredményeképpen lepárló keserű-édes italt.

Beteljesülés

A színpadi cselekménynek – az Alkotó akaratának – megfelelően, a szereplők közti viszony (alakított) alakulásának következtében elkerülhetetlen a pusztulás. A tragédiába torkolló, reménytelenségre ítélt szerelmesek (halált jelentő) távozása ugyanakkor valami egészen különös módon zajlik le: nem az életet adó energia megvonása történik, hanem egy fizikai állapotváltozás következik be. Pita esetében ezt a felörl(őd)és folyamata idézi elő, amelyet a forró gőz általi lepárol(ód)ás csak még tovább fokoz.

Jörg pedig testének egy darabját – és éppen a fejét! – veszíti el: a súrlódás következtében lángra kap és azok martalékává – szilárdból légneművé válik. A cigaretta, ami ennek a fejvesztéssel járó (önpusztító / áldozati?) aktusnak az eredményeképpen működésbe lendül, füstölni kezd – és a kávé, aminek esszenciáját pedig a másik áldozat maradványai

adják, benne Jörg és Pita – egymás társaságában és immár átalakulva az egész világuk, azaz mindenek felett álló Alkotó testében végzik.

Ugyan a szemlélő észlelése során ugyan halál-tapasztalattá válik, a kávébab (Pita) és a gyufaszál (Jörg) egyaránt létük értelmének (sorsuk?) beteljesülését „élik meg” az elfogyasztás, valamint a célszerű felhasználás során. Molnár Gyula asztali tárgyjátékának szereplői ugyanis végsősoron használati tárgyak (s korántsem érdektelen megjegyezni: élvezeti cikkek), amelyek e történetben bár nem az eredeti funkciójukban jelennek meg, végsősoron mégis azt töltik be – rendeltetésüknek megfelelően viselkednek – hisz nem is volnának képesek másként – az őket (ugyan látszólag nem ekként) alakító Mozgató kedvére. Végzetük a porrá, illetve füstté válás, s indirekt módon az Alkotóhoz való eljutás.



Molnár Gyula: *Piccoli Suicidi* / *Apró öngyilkosságok*. Forrás: www.rocamorateatre.com

Theater Junge Generation / Ariel Doron: *Besuchszeit vorbei*, 2016.

A változás és változtatás lehetőségeinek kérdéseit feszegeti a drezdai Theater Junge Generation Ariel Doron rendezésében megvalósult produkciója, a *Besuchszeit vorbei* [A látogatási idő lejárt]²⁰⁸ című, 2016 végén bemutatott, *interaktív* előadás, amelyben a mozgató és mozgatottság állapotainak viszonylata ugyancsak életszerű megvilágításba helyeződik.

Elméletben szabad gyakorlat

A „színpad helyszínén”, ahova egy kissé izgatottnak tűnő, a szó valamennyi értelmében közvetítőként manipulált bábu tessékeli be a nézőt, a várakozva-érkező nem talál nézőteret. Az előfeltevést, miszerint vendégként van jelen, egyedül az odabenn már előkészített, fogyasztásra kínált pattogatott kukorica támasztja alá. A közönség tagjait alkotó tömeg hamarosan felvilágosítást kap arról, hogy ezúttal kötetlen mozgástér áll valamennyi résztvevő rendelkezésére: az események megtekintése során senkit sem köteleznek a – szokványosnak minősülő – szabályok betartására. Mi több: a mélyen tisztelt néző egyenesen fel van szólítva arra, hogy érezze korlátlanul szabadnak magát – bátran fotózhat is, ha éppen attól válhat megszokottá, otthonossá a közeg. Úgy tűnik, célt ér, hiszen sokakban felszabadulást eredményez ez a megengedő hangnem és vannak, akik meg is teszik ezt, mi több – némileg érthetetlen módon – még akkor is derűsen gyártják a valóság aktuálisan megélt pillanatait megörökítő képeket okostelefonjaik kameráját kattintgatva, amikor már elviselhetetlenül nyomasztóvá vált a légkör.

²⁰⁸ A Theater Junge Generation Ariel Doron rendezésében megvalósult, *Besuchszeit vorbei* c. produkcióját a potsdami UNIDRAM fesztiválon, 2018. november 1-én megtekintett előadása alapján elemzem. Mozgatók: Patrick Borck, Viviane Podlich, Ulrike Schuster, Christoph Leverman, Uwe Steinbach, Anna Menzel. Rendező: Ariel Doron; Dramaturgia: Ulrike Leßmann; Színpadtér és kosztümök: Grit Dora von Zeschau; Maszkok: Susann Kotte; Bábok: Theater Junge Generation, Dreza és Puppentheater Halle, Mai Aylon; Fény: Roger Kunze; Hang: Karsten Seifert, Holger Schanz, Technika: Lutz Hofmann, Olaf Kuhnert. Az előadás trailerét ld. https://www.youtube.com/watch?v=sRjEaSo_dBQ (Utolsó megtekintés: 2019. június 27.)



Theater Junge Generation: *Besuchszeit vorbei*. Forrás: www.arieldoron.com

Rövidesen tetőtől talpig zubbonyyszerű egyenruhába öltözött, sötét, elmaszkírozott alakok tűnnek föl ember-, majd valamivel később állatfigurákat vezetve elő a terem két végében magasodó, tehát a teret kétoldadról lezáró emelvényekre, amelyekről aztán – bármily hevesen tiltakozzanak is – a mélybe vetik azokat. A holttesteket ezután halmokba rendezik, s kezdik előlről, akárha gépies automatizmus lenne, az öldöklést.

Kiszolgáltatottság

E különös 'színpadon', vagyis a bemutatásra kerülő mű/alkotás, az előre kigondolt és megrendezett esemény-sorozat terében lezajló események passzív elszenvedőjének tudatát magában leküzdeni igyekvő néző eleinte *nem érti, mi történik*. Azt pedig különösen nem, hogy *miért* (hiszen egy bábelőadásra érkezett, tudomása szerint a jegy, amely még odakinn, a küszöb túloldalán belépésre jogosította, nem nyilvános kivégzések sorozatára szól).

Miközben ebbe a bizonyosságba kapaszkodik, olyasmit észlel és lát megtörténni, ami a helyzetre vonatkozó ismeretei cáfolatát nyújtja. A körülötte szüntelenül tovább folytatódó történések helytelen, az általa (a tudottak alapján) elvárttal nem megegyező voltának tudatosulása egyre felkavaróbbá, zaklatóbbá válik. Az idő elteltével már nem csak a kiürült – avagy zavarában „véletlenül” a földre borított – popcorn-os papírpoharak fenekére rejtett félreérthetetlen segélykiáltásból (SEGÍTSÉG!) gyanítja, hogy közbe kellene lépnie. Mégsem tesz semmit. Holott – ha szabadnak nem is, de – feltétlenül *megszólítva érzi magát*. Valami azonban gátat emel a szándéka szerinti cselekvés elé.



Theater Junge Generation: *Besuchszeit vorbei*. Forrás: www.arieldoron.com

Akadályoztatás

Képtelen magyarázatot lelni akadályoztatottságára, ugyanakkor azonban kénytelen is erre: igazolnia kell, fel kell mentenie önmagát. Adódik, hogy a körülményekkel magyarázza azt: a tér idegenségének érzete, amelyben mások is jelen vannak és a tudat, hogy amint cselekvő mozdulatot tesz, tekintetüket felé fordítva figyelni kezdik majd őt. S bár nemcsak erről rendelkezik tapasztalattal, hanem ismeretet is szerzett arról, hogy ugyanezt a kiszolgáltatottságot a rajta kívül, ám *hozzá hasonlóan létező többiek is érzik*, nem képes leküzdeni a tehetetlenségét, amelyet még a hozzá hasonló, elszenvedő partnerekként megélt Másokénál is inkább erősít azoknak az arcuk előtt ténylegesen maszkot viselő Másoknak a jelenléte (közvetett látványa és cselekvése), akik a báb-Másokat (azokat a „résztvevőket”, amelyek tényleges tehetetlensége felől nemcsak biztos tudással, de közvetlen tapasztalattal is bír) abszolút kiszolgáltatottá teszik.

Fenyegetettség

Hiszen amikor valaki végre megfelelő(nek tetsző) körülményeket teremt, vagyis adódik egy lehetőség, amelyet megragadva reagálni bátorkodik egy hozzá odalépő báb kérlelő tekintettel megtámogatott kapcsolatfelvételi kezdeményezésére, az őt (fogva)tartó, maszk mögé rejtőző alak rosszalló fejcsóválása álarca mögül is azonnal megdermeszti: cselekvésképtelenségbe taszítja. Ellenben akkor, amikor közreműködésre int, kérdés nélkül engedelmeskedik: megragadja a természetes báb-hulla két lábát, s odacipeli a tömegsírra.

Miért ne tenné? „Ha egyszer valaki fenyegetően utasítja erre...” – ezekkel a mindössze önnön megnyugvását szolgáló indokokkal mentegeti magát. Ennél sokkal döbbenetesebbnek (mi több: megbotránkoztatónak) hat, hogy a környezetében olyanok is akadnak, akik az elkövető-(ember?)társak által kínált friss répa elfogadását sem veszik fontolóra, naivan (vagy lehet, hogy a cinkossá válás veszélyével mit sem törődve?) csatlakoznak a jól kiérdemelt jutalom formájában felkínált közös étkezéshez.

Néhány pillanat erejéig tart csupán az a felszabadítónak ígérkező megkönnyebbülés, hogy van, aki vállalva annak minden kockázatát, érdemi döntést hoz és *lépést tesz*: jelenléte ezáltal hasznosnak bizonyul, hiszen megment egy (báb-)életet.



Az események terén kívülre menekített túlélő(báb), saját fotó Forrás: www.arieldoron.com

A felmentő nehézkedés

A helyes döntés bizonyossága felől nem kételkedő, mégis cselekvésképtelen szemlélőben sorra ötlenek fel az olyan gondolatok, mint hogy „nyilván vannak a jelenlévők között „illetékes” (beépített) emberek, akiknek ez a dolguk, majd ők közbelépnek”. Vagy hogy „a darab menete feltehetően *előre meg van tervezve*, valószínűleg rossz ötlet volna beavatkozni.” Esetleg: „Szerencse, hogy bábuokról van szó, nekik különben mindegy is, hisz nem élnek, különben sem.” Mégis, a lelkiismeret keltette belső feszültség egyre csak fokozódik. Mindaddig, míg egy egészen extrém helyzet áll elő: az egyik báb hirtelen egy – mindaddig némán szemlélődő – néző kezébe kerül, aki immár kénytelen állást foglalni – enged vagy

ellenáll annak, amiről tudja, s érzi, hogy nem helyes, azért, mert aki erre szólítja, erőszakosnak mutatkozik?

Azt mindenesetre egyik jelenlévő – a játékban aktívan avagy passzívan részt-vevő – sem állíthajta, hogy nem adódott alkalma elhatározni magát. Azzal azonban, hogy élt-e vele, egyedül önmaga felé kell elszámolnia: holott mindvégig számított rá, végül senki sem kéri számon. A leküzdhetetlen tehetetlenség-érzettel magyarázott (nem-)döntések következményei mégis iszonyatos erővel nehezednek a megismerő- és ítélőképességgel, valamint szabad akarattal rendelkező, s ennek tudatában lévő, tehát önálló cselekvési potenciállal bíró, s a bemutatott történetbe ekként, vagyis alanyokként bevont résztvevőkre abban a pillanatban, amikor szembesülnek azzal (meghallják a bejelentést): *vége*, az előadás ideje lejárt. Majd megköszönik a részvételt, s a tér elhagyására kérnek. A felelősség-érzet büntudatot szül, s a következmények láttán bénítóan hat. A kijárat felé megkerülhetetlenül halmozódó báb-tetek tágra nyílt szemekkel merednek a távozni kényszerülőkre. Változatlanul hiába, mert – bár most talán képesek lennének –, már nem tehetik meg, amit mindezidáig *lehetett volna*.



Theater Junge Generation: *Besuchszeit vorbei*. Forrás: www.arieldoron.com

Végzet

Molnár Gyula *Apró öngyilkosságában* a szereplők ténylegesen eltávoznak a belátható térből. Ariel Doron rendezésében – akárcsak Philippe Genty marionettjátékában is – a záróképet a halott bábtest látványa adja. Amíg viszont előbbiben a magába-temetkező, földre csukló holttest az életet adó játék kezdetét (tehát a kezdő színpadképet) idézi, ez utóbbiban igen jelentős hangsúlyt kap a halmokba rendezett báb(holt)testek jelenléte: ezek a halmok a lezajlott történések eredményeként tornyosulnak a tehetetlennek bizonyuló szemlélő elé. A hatást erősíti a tömeges létszám is, de ami igazán nyomot hagy, az nem más, mint *az élettelen bábtekintet*.

Ez utóbbi három játékszituáció három különböző módon állította elő a mozgatva élőnek tetsző bábtárgy halálát, azonban mindhárom esetben kivétel nélkül a bekövetkezett változás *fizikai* aspektusa vált domináns észletetté. Genty függő marionettje elszakította zsinórjait, s ezzel funkcióvesztésre ítélte magát. Molnár eszköz-tárgyai nem álltak ellen a felhasználásnak, ily módon betöltötték „funkciójukat”. Doron bábjaikat pedig a hatalom mozgatói taszították a mozdulatlanságba, még hozzá nem egyszerűen azáltal, hogy elengedve vagy kibújva belőlük megszakították a mozgató és mozgatott között szükségszerűen fennálló fizikai kapcsolatot, hanem erőszakot gyakorolva azáltal, hogy a magasból a mélybe vetették őket.



Theater Junge Generation: *Besuchszeit vorbei*. Forrás: www.arieldoron.com

Hatalomgyakorlás

A különben, illetve igazán sohasem élő bábok érzékeltetik a halál végletes veszteségét.

Philippe Genty bábjátékának, illetve Molnár Gyula tárgyjátékának tragédiája abban állt, hogy a játék során karakterré váló báb/tárgy-figurát, amelynek a valamiként történő mozgatás révén – ugyanakkor a történeti kontextustól független – *élete* képződött, önnön döntése fosztotta meg attól, s ebben sem a mozgató, sem a szemlélő nem akadályoz(hat)ta meg.

Ariel Doron az aktív részvétel lehetőségét valamennyi jelenlévő számára biztosító szín-játéka – amely során maszkot viselő mozgókat, mozgatott bábokat, valamint a döntés- és cselekvőképesség hatalmával felruházott szemlélőket formál közösséggé – a tehetetlenséggel küzdő jelenlét képét teszi láthatóvá és e mozgatottként is mozogni, sőt mozgatni tudó játék-tapasztalatban felismerhetővé.

Az Ariel Doron rendezői elképzelései alapján előkészített, de az éppen aktuálisan jelen lévő és részt vevők akarata szerint befolyásolt 'előadás' nézője alapvetően más helyzetben találja magát: olyan viszonyok között, amelyben ő az, akinek fel van kínálva a szabad választás lehetősége. Dönthet arról, hogy él-e vele, annak tudatában, hogy választásával mások helyzetét befolyásolja, azokét, akik az eseményektől, és közvetve azok aktív irányítóitól (tehát tőle is), kiszolgáltatva függenek. Ez a másokhoz, illetve az adott körülményekhez, önnön lehetőségeihez, mindezek ismeretéhez való viszonyulás és az, hogy mit kezd vele, milyenné alakítja, melyik irányba mozditja el, a játékos saját, önmagához való viszonyát is meghatározza.

Már-már törvényszerűnek hat, hogy a mindezen ismeretek birtokában lévő ember akadályoztatva érzi magát: nem csak az irányítóként, de a társként tételezett létezők *tekintetének függvényében* gondolja el magát. A róla alakuló, s végső soron megalkotott kép *rögzített* volta az, ami megköti – önnön elképzelt látványa határozza meg valamennyi viszonyulását. Egyszerre szolgáltatja ki magát annak (báb) és gyakorol hatalmat felette (Isten). Ám mintha hajlamos volna elfeledni, hogy ez a viszonyait meghatározó kép mindenekelőtt tőle függ – *önkép*, hiszen ő maga alkotja és alakítja. De vajon van-e és ha igen, mi az, ami emlékezteti erre?

IV. BÁB-HORIZONT

A bábjáték-jelenség értelmező elemzését szolgáló megfontolások mindenekelőtt azt a valóban megkérdőjelezhetetlennek bizonyuló, alapvető elgondolást igazolták, amely szerint a báb mozgatott-mivoltában *elevenként észlelt tárgy*. Egy olyan kép testi kivetülése, amely jelenvalóvá tesz valamit, amit a szemlélő önmaga vonatkozásában tapasztal, és amivel ily módon *relációba* helyezkedik. Az ekként előálló játék mozzanatai révén létrehívott viszony *felidéz*, illetve megélhetővé tesz egy állapotot, amely révén egy valamennyi létező helyzetére érvényes ismeret válik hozzáférhetővé és eredetként elgondolhatóvá: a megtört egész részeiből már soha-újra-össze-nem-rendeződő rendszer, a mindig felderíteni vágyott, de be nem fogadható távolság, az elérhetetlennek tűnő határtalan.

Az értekezés során a gondolatmenet levezetéséhez támpontként használt művészeti alkotások – mintegy meta-alkotások lévén – hozzájárultak ahhoz, hogy e különös módon ösztönös igénynek mutakozó emberi tevékenység, a bábjáték mibenlétéről kialakított kép árnyalhatóbbá, a tárgy filozófiai jelentőségének felfejtését célzó, tisztán elméleti kérdések felől közelítve is kezelhetőbbé váljon. A szelekció elsőrendű szempontját az alkotói folyamatban, az előadói formában és a művek tartalmi töltetét biztosító gondolatiságban tetten érhető kísérletre, e kísérletezést célzó törekvés jelentette.

A tárgyalt alkotások kivétel nélkül olyan koncepció szerint építkeznek, amely a konvenciók megkérdőjelezésére, egyes, evidenciaként tételezett állítások felülírására, a rögzült pontok kimozdítására, a dermedtté vált kép átrendezésére és – végsősoron – a szemlélő tekintet megújítására, újranyitására irányuló szándékban ragadható meg. Az elemzett művek, s voltaképpen e dolgozat közös nevezőjét az jelöli ki, hogy a rátalálás bizonyossága nélkül, a válasz hiányának dacára is vállalja a keresés állította kihívást, mert az út megtételének szükségszerűségében hisz.

A fent vázolt attitűdök változatos módokon igyekeznek új utakat, szokatlan vagy akár teljesen ismeretlen perspektívákat nyitni a báb-játék jelenség, jelentőségének megtapasztalása, s e tapasztalat megértése felé: a viszonyfordítás, a szintlépés, a határtágítás egyaránt a látótér megnövelése, a szemlélődés kiélesedése érdekében történik – e foglalatosság mindenkori tárgyához való közeledés reményében.

IV.1. A BÁBJÁTÉK TÁRGYA

A báb-játék-művészet az utóbbi néhány évtized során jelentős változásokat vezetett be önnön működésébe: célközönségét ismét kiterjesztette a felnőtt korosztályra is, nyitott nemcsak a többi művészeti ág, de a technikai fejlődés, a digitalizáció újításai felé is. Nyilvánvalóvá tette a maszkkal, a szoborral, a pantomimmal, s – ami talán a legnagyobb hozadékot jelenti – a táncsal való eredendő összetartozását. Bátran függetlenedik a szövegtől és támaszkodik egyedül a mozdulatokból építkező képek időtlen térbeliségére – megteremtve egy semmi máshoz nem fogható plaszticitást. Nem rejti el többé a kulisszák mögött zajló műveletek folyamatát a központi mozzanatként értelmezhető mechanizmusokat fürkésző tekintet elől, felhagyott az illúziókeltés tagadásával, mi több: kimondottan hangsúlyt helyez az élettelen és az eleven, a valós és a fiktív, az ismeret és az észlelet között feszülő ellentmondásokra. Ahelyett, hogy hatalmának rendelné alá, önmozgóvá lelkesíti tárgyát, s az ekként létrehívott viszonyt kézben-tartva igyekszik igazgatni az önmaga helyzetéről, illetve az általa, döntései és cselekedetei mentén kijelölt koordinátákat, vagyis a benne és általa megalkotott képet. Ezeken a színpadokon tényleges *átlelkesítés* zajlik, ami jelentésteljes jelenlétek előállítását eredményezi.

A nyitófejezet legfőbb törekvése, a báb-játék egyes elemeinek, valamint a kulcsmozzanatként értelmezett megelevenedés-aktusnak az újbóli meghatározását segítheti elő az alábbiakban felidézni kívánt alternatíva, amelyről úgy vélem, az értekezés megfontolásainak megfelelően teszi és világítja meg a hipotézist. Molnár Gyula interpretációjában az *animáció* szó azt a folyamatot jelöli, amely során „a tárgy szert tehet arra a szabadságra, hogy saját maga mozogjon, hogy ne csupán mozgatva, valamint igény szerint használva legyen”²⁰⁹. E meglátás visszatetszőnek tűnhet a szerzőtől elemzett mű tükrében, hiszen épp a *Pita* című kávébab-etűd hivatott a báb hasznavehetőségben beteljesülő sorsszerűségének szemléltetését szolgálni. Tovább olvasva azonban mégis stabilizálódni látszik a párhuzam:

Hogy a tárgy ragadós, nedves, túl nagy, túl kicsi, izzó, nehéz, törékeny, kerek vagy szögletes-e, mind-mind befolyásolja a játékos hozzáállását, előadásmódját. Ha elfogadja a tárgytól érkező javaslatokat, akkor együttműködés jön létre közöttük és

²⁰⁹ MOLNÁR, 2013. 55. o.

*a mind érdekesebb interakció jelentéssé válik. Ha ez a jelentés az adott témát szolgálja, akkor gazdagíthatja a kifejtendő történetet.*²¹⁰

A történet alakulása – e vélekedés szerint – korántsem csupán a mozgató akaratának függvénye. Molnár pontosan ragadja meg a valódi aktivitást mutató, voltaképpen mindig is egyedüli játékos bábszínpadra rendelt szerepét:

*[...] az ember nem színész, még csak nem is animátor, hanem színpadi lény, aki dialektikus viszonyba lép a tárggyal. Nem az a kérdés, hogy hogyan mozgatja a tárgyat, hanem hogy mit csinál együtt a tárggyal. A lehetséges interakció határainak kifürkészéséről van szó. [...] az ember közvetítő szerepet játszik, általa az anyag megszokott határain kívülre merészkedhet.*²¹¹

Az ember tehát lehetőséget teremt a báb számára – arra, hogy – eredetinek tételezett létmódjából mintegy kiragadván, s ily módon korlátait felszámolva – *határain kívülre merészkedjen*. Ennek épp a fordítottját idéztük Claire Heggen megfogalmazásában: számára a báb ad esélyt az embernek – a *konfrontálódásra*. Ez az ellentmondás szintén látszólagos, ugyanis a gondolatmenetben előrehaladva – Molnár sorait ismét tovább olvasva – mindkét megállapítás igazolást nyer, mi több: egymást erősíti. Az együttes mozgás egy közös-köztes állapotot idéz elő, amelyben a részt vevő felek perspektívái felcserélhetők, a fókusz rögzíthetetlen:

*Ez egy kölcsönös viszony. [...] Az anyagból adódó kényszerek és az általa javasolt megoldások között fontos támpontokra lelhetünk a színpadi partitúra összeállítása során. Mondhatni: a tárgy részt vesz az alkotó munkában. [...] Színész és tárgy viszonya ily módon egyedülálló jelentést bontakoztat ki a szcenikai össztablón belül. A [...] néző figyelme hol a tárgyra, hol a játékosra, hol kettejük viszonyának különösségére irányulhat. [...] Az előadás során a partitúrának felismerhetővé kell tennie saját struktúráját, el kell árulnia, hogyan talált rá a nyelvére. Legyen nyilvánvaló: ami éppen a színpadon történik, azt a tárgy találta ki. Legyen olyan, akár a félkész zakón a félcelés.*²¹²

²¹⁰ MOLNÁR, 2013. 55. o.

²¹¹ Ua. 56. o.

²¹² Ua. 56. o. sk.

Habár a szerző mindezt megkérdőjelezhetetlen tényként kezeli – hiszen gondolatmenetét a következő kijelentéssel folytatja: „a néző azáltal, hogy megfejti a jeleket, beavatást nyer a kreatív folyamat titkaiba”²¹³, mégis „direkt” magyarázatot ad. Ezzel a támogató gesztussal pedig éppen azt bizonyítja, hogy a kódoláshoz nyújtott segítség, az alkotói közbenjárás szükségessége még a „kézzelfogható” dolgok esetében sem vonható kétségbe.

A „fércelt zakó” hasonlatot Molnár Gyula a francia képzőművész, Philippe Lefebvre a mantovai Palazzo Ducale pincéjében kiállított fényszobrának leírásával igyekszik megvilágítani. Úgy vélem, e sorok azon túl, hogy összefoglalják a báb-játék-jelenség eltérő aspektusokból közelített rétegeit, a bábjáték hatásmechanizmusának, a báb mozgató, illetve szemlélő, annak eleven jelenlétét észlelő néző tapasztalatának, a bábszerű állapotnak és az abból nyerhető perspektíváknak a többszörösen összetett és ellentmondásos viszonyrendszerét, kulcsot adnak azok voltaképpeni jelentőségének megértéséhez:

A falon vérző mellkasú plüssmedve képmása jelenik meg, amint egy kút víztükre fölé hajol, hogy sebeit lemossa. Szomorú plüsspofája a víz fodrozódásában egy szép nő elfolyó képévé változik. A jelenség csupán egy pillanatig tart, majd eltűnik, a medve ekkor újra fölegyenesedik és visszavonul ... de szinte azonnal visszahajol a kút fölé, hogy lássa, megismétlődik-e a csoda. És az ismétlődik, a végtelenségig. Ki ez a medve? Nárcisszus? Szerencsétlen, elátkozott lélek? Megszállott, kényszerítő, kiolthatatlan szomjtól gyötört lény? Elfeledett játékszer, akiről felcseperedett úrnője megfélemedezett? Felnőtt, aki koragyerekkora anyukájára emlékezik? Annyi biztos, hogy valaki szenved. Szeretnénk őt megvigasztalni. Kinyújtom a kezem és megérintem a falra vetített, mélabús testet. Olyan ez, mint »megsimogatni egy képzetet«. A faltól mintegy lépésnyi távolságra áll valami furcsa, a szemétből kimenekített tárgyakból összetákolt, esetlen szerkezet. Az egész szerkezet mozog, apró zörejeket ad ki, rángatózik, működik. Ha jobban megfigyeljük a masinát, elkülöníthetjük építésének különböző fázisait, elképzelhetjük a dolgoz kezeket, amelyek összerakták, követhetjük a gondolatokat, amelyek a forgó idomok emelkedését és süllyedését szabályozták, egy emelő alapját, megérthetjük a készítő szándékát és ötleteit. Részt vehetünk a mű megalkotásának folyamatában.

²¹³ MOLNÁR, 2013. 57. o.

*Ez a kézzel barkácsolt, élvezettel rögtönzött mechanizmus ravasz vonatkozási rendszerrel vetíti a falra a tűnékeny kútjelenetet.*²¹⁴

²¹⁴ MOLNÁR, 2013. 57. o. sk.

IV.2. A BÁB/MOZGATÓ VISZONYA

A báb-életet jelenítő, oda-vissza irányú mozgás éppen a *mögöttes lélek* jelenlétét feltételezi, különös módon mégis egyfajta mechanikus ismétlődésről árulkodik – s úgy tűnik, éppen ez az, ami lehetővé teszi, mi több: *kiváltja* a megelevenedés hatását. A mozgatásban megvalósuló mozgatottság állapota megvonható a mozgató és a mozgatottként mozgó felek közti összeköttetés felszámolása révén, miként azt Philippe Genty – a vázolt gondolatmenet tulajdonképpeni végpontját kijelölő – Pierrot-marionettje esetében szemléletesen kirajzolódott.

Ebből a játéksituációból világossá vált továbbá, hogy ez a – kettéválást és végsősoron a mozgásban élőként mutakozó báb halálát okozó – szakítás a báb kezdeményezésére is megtörténhet bár, szükségszerűen a mozgató akaratából következik be. A saját, a báb és egyszersmind kettejük viszonya fölött gyakorolt hatalmát kontroll alatt tartó mozgató hoz döntést: a báb ellenállása dacára is életben tarthatja, de akár (hiszen ez sem kizárható) el is pusztíthatja azt. A bábra játékos partnerként tekintő ember ezzel, a tárgyat mozgató szándékkal kézbe vevő gesztussal egy olyan pozícióba helyezkedik bele, amelyet a felette állóként alkotó-teremtő Istennek tulajdonít. A báb pedig ideális eszköznek bizonyul, hiszen a mozgató-aktus éppen, hogy nem a statikus állapotban tartást, hanem az abból való kimozdítást célozza.

A báb nemcsak mozgatható, de az önálló mozgás illúziójának előállítására alkalmas (*animálható*) és fizikai adottságaiból adódó tehetetlensége okán a maradéktalan uralhatóságra is lehetőséget teremtő (*manipulálható*) tárgy lévén termékeny alapanyag. Hiszen – ismét Molnár szavait kölcsönözve: „szemben a hús-vér színésszel a tárgy szereplőként képes ténylegesen meghalni, ha a történet megköveteli. Képes összetörni, tönkremenni, leesni és ezer darabra hullani, elégni, feloldódni, szétszóródni, kiradírozódni”.²¹⁵

A mozgatás mögött viszont mindenekelőtt nem a megszüntetés, hanem – éppen ellenkezőleg – az életenergiával telítés révén történő alkotás öröme áll. (Ez a játék célja és egyszersmind voltaképpeni mozgatórugója). A játékos a játszás lehetőségének megtartása érdekében (vagyis amennyiben játszani akar), játékszere épségére és alkalmas állapotának megőrzésére kénytelen törekedni (óvnia kell azt). A báb élete így – a mozgató akaratanak

²¹⁵ MOLNÁR, 2013. 73. o. sk.

megfelelően – elsősorban nem az alattvaló, hanem éppen a társ szerepének betöltésére rendeltetett.

Ezért elengedhetetlen, hogy lényegi lépésként tekintsünk arra az alkotók részéről bekövetkező attitűd-váltásra, amelyet a kortárs bábjátékművészetben a mindinkább térhódító, 'manipulating' (vagy egyszerűen csak 'nyílt' jelzővel ellátott) – a báb színpadi kellékként történő alkalmazásában kimerülő színházi gyakorlat szabályait radikálisan felülíró, és egy egykor önálló művészeti formát újjáélesztő – játékmód jelöl.

Az e paradigmaváltásnak is betudható (hiszen radikális szemléletváltást eredményező és új irányzatokat teremtő) művészi törekvés napjainkra igencsak szembeötlővé vált, ugyanakkor mindmáig nehezen megragadható. A változtatás szükségében és örömeiben, a műfajról alkotott kép, s a rendelkezésre álló kelléktárat kijelölő újrarajzolásában közösségre lépő alkotók részéről számos kísérlet születik a bennük fellépő igény, s az azt magyarázó játéktapasztalatok megfogalmazására, az alapvetően a látásban és a mozgásban megélt élmények szavak révén történő közvetítésére.

Az e játékos tevékenységére komolyan reflektáló művészek alkotta közösség kiemelkedőnek tartott tagjai már a fentiekben is hangot kaptak. Ezért, s mert az esetleges további szelekciót számos érvényes szempont nehezítené, egy olyan álláspontot tűnik célszerűnek itt kiemelni, amely miközben átvezet a gondolatmenet lezárásához, teret nyit az itt levezetett értelmezés elmélyítésének, s egyszersmind olyan korábbi, központinak tetsző interpretációk beépítésének, amelyek feltétlen (és szüntelen) továbbgondolásra érdemesek.

A már többször idézett alkotó a játékos játékszere felé tanúsított viszonyából vezeti le nemcsak saját szerepkörét, de a mozgásban előálló játék során ható erők irányultságát is:

Az animátor tanácsokkal láthatja el a tárgyat, hogy megóvja a fenyegető veszélyektől és adott esetben gondoskodón védheti őt. De be is csaphatja, elárulhatja, sőt, meg is ölheti. Mert egy kétszínű Alter Ego ő, egy manipulátor, aki egyszerre több tárgyszínésznek szolgál: tárgyakkal, akik olykor ellenfelekként bántják, sőt, tönkre is tesz egymást, méghozzá az ő keze által. Ő pedig egy bábjátékos, aki mások sorsának köteleit húzza-vonja, aki szereplői érzelmeit bitorolja, és így próbál menekülni a Deus ex Machina szürke magánya elől.²¹⁶

²¹⁶ MOLNÁR, 2013. 73. o. sk.

VI.3. A BÁB MINT VÉGLET

A báb mozgásának elevenségként való észlelése azért lehetséges (és automatizmusként megélt) folyamat, mert a bábra tekintő ember tudatában egy ellentmondásos tapasztalatot hív elő. Egy olyan állapotot idéz fel, amelyről a benne lévő egyén nem rendelkezik érvényes tudással, s bár ismeretekre szert tehet, nem zárhatja ki az olyan – az általa nem belátható állapotban változást eredményező – helyzeteket, amelyekben az érzetek bizonyulnak dominánsnak (az ismeretek alkotta tudással szemben).

A báb – még ha csak közvetett formában is – végsősoron egy képet jelenít meg. Ez a kép a báb által megtestesített karaktert létrehozó előzetes elgondolás mentén szerveződik és a mozgás során szüntelenül tovább alakulva ölt testet. A báb képének megelevenedése ugyanakkor nem feltételezi a bábtest hely- vagy helyzetváltoztatását, de egyáltalán, a mozgatott állapot mozgássá fejlődését sem. A bábót a szemlélés aktusa kelti életre – a rá fókuszáló és benne képet látó tekintet mozdulatlansága ellenére is képes kiragadni dermedt állapotából. Ez a képesség, a *képalkotás* aktusa tölti meg a bábót életenergiával. A *képi elevenség* létrehozásának lehetősége az, ami megteremti a báb önálló létezőként, ellenállásra képes partnerként való jelenlétét: a test által mozgásba hozott kép biztosít lelket a báb számára.

Az *animáció* (átlelkesítés) aktusa is az akaratérvényesítés (*manipuláció*) szándékára vezethető vissza. E szándék pedig a kép-szervezésben érhető tetten. Az ember átlelkesítő gesztusát, amellyel képzeletében megalkotja, majd mozdulataival „életre kelti” a báb-figurát mindenekelőtt a saját képmására történő alakítási igény hívja elő. Az ember – miként Isten – önnön képmására alakítja ki az általa észlelt világot, s rendezi be azt saját alkotásaival. Teremtényeihez egyfelől szabad kötődéssel, másfelől akarat-érvényesítő szándékkal viszonyul, s e viszonyok igazgatásának kivételése során – mintegy tükörképként – bennük véli felismeri önmagát és megtapasztalni az általa alakított relációk közötti (jelen)lét valóságát. Akarata szerint, mintegy ahhoz igazítva alakítja, rendezi el és tartja kézben azt, amit önmaga számára létrehozott; másfelől viszont függ is mindattól.

A játékos szerepét vállaló ember tehát egyszerre van irányító és függő, hatalmas és tehetetlen, kiszolgáltatott pozícióban. Hiszen minden mozgás (ily módon a mozgatás is) mozgatottságot feltételez. Az ember mozgatóként is mozgatva *van* – és az európai

gondolkodás hagyománya szerint ez a mozgatott-mozgató állapot alapvetően érinti, s meghatározza a létmódját.

Platón csodamasinája és a marionett zsinórjai

A báb-játék jelenség által érzékletessé váló, az együtt-mozgás révén megtapasztalt örök dilemma a „ki mozgat kit?” kérdésben kifejeződésre jutó, évszázadok óta élő és átöröklődő ember-báb metafora első felbukkanását Platónnál találjuk. A *Törvények* I. könyvében a következő szavakat adja az Athéni szájába, aki mintegy segítő szándékkal teszi szemléletessé a gondolatmenet fő szálát hallgatósága, Kleinisziász és Megillosz számára, akik e képletesen megfogalmazott magyarázat híján „nehezen tudják követni” őt:

*Képzeljük el a következőképpen. Tegyük fel, hogy mi, élőlények, valamennyien isten alkotta bábok vagyunk, akár csak játékszerűl az istenek számára, akár komoly céllal; ezt sohasem fogjuk megtudni, annyit azonban észlelünk, hogy a bennünk lakozó szenvedélyek mint valami fonalak vagy zsinórok rángatnak bennünket, és ellentétes természetük folytán egymással ellentétes cselekvések felé húzgálnak, s ezen dől el erény és bűn. Mert a történetünk úgy folytatódik, hogy a vonzások közül mindig egyet kell követnünk, s attól soha el nem szakadva ellene kell szegülnünk a többi fonal húzásának – ez az egy vonzás pedig a józan megfontolás arany, szent vezetése, melyet a város közös törvényének neveznek; a többi fonal merev, vasból való, ez ellenben lágy, minthogy aranyból van, a többiek pedig mindenféle változatot mutatnak fel. S minthogy a megfontolás szép ugyan, de szelíd és nem erőszakos, az ő vezetésének segítőtársakra van szüksége, ezért mindig össze kell fogunk ezzel a legszebb vezetővel, a törvénnyel, hogy az arany alkotórész legyőzhesse bennünk a többit. Ezzel az erényről szóló mítoszunknak, mely bábokat faragott belőlünk, szerencsésen a végére értünk.*²¹⁷

Platón hasonlatában a báb az ember létállapotának, az élethez, a többi emberhez és önmagához, nem utolsósorban pedig az isten(ek)hez való viszonyának leírását, az ember számára egyedül hozzáférhetővé válható élet-tapasztalat megragadását segíti elő. Az ember olyan létezőként, amely önmagára alkotásként tekint és önmagának lelket tulajdonít, ebben a függő pozícióban egy ambivalenciát él meg. Mivel zsinórok (nem zsinóron!) rángatják,

²¹⁷ Platón: *Törvények* I. Könyv 644e-645b Ford.: Bolonyai Gábor, Kövendi Dénes, Németh György. In *Platón összes művei kommentárokkal*. Atlantisz, szerk. Miklós Tamás Budapest, 2008. 46. o. sk.

egyfelől kiszolgáltatottnak érzi, ugyanakkor – mivel több fonál közül választhatja ki, mi az, amit követ, és mi az, amit nem – folyamatos döntéshelyzetben találja magát.

A dialógus mentén ugyan nem válik tisztázottá, a párhuzam kifejtéséből egyértelműen kiviláglik, hogy az élő és élettelen oppozíción felül egy további eltérés is adódik, amely döntő különbséget állít elő ember és báb (alanyi és tárgyi) létmódjában. Ez pedig éppen a függő állapotot megtartó zsinórok általuk mozgásba hozott testhez képesti elhelyezkedése: míg a mozgásra készített (s ily módon áttelekített) bábot kívülről kötik a dróttjai, addig a lelkes élőlényként mozogni kényszerülő embert belülről irányítják a *szenvedélyei*. A báb létmódját alapvetően meghatározó tárgyi passzivitása okán tehetetlenül követi a mozgás irányát, az ember azonban – ezzel szemben – aktívan vehet részt az általa kivitelezésre kerülő mozdulatok vonalának kijelölésében.

Őt ugyanis a rá ható erők nem taszítják, hanem vonzzák különféle, még hozzá – természetüktől fogva – ellentétes irányokba, így mindössze saját nehézkedésének kell ellenállnia ahhoz, hogy az általa előzetesen kigondolt választás szerinti cselekvést megvalósítsa. A báb esetével ellentétben a döntéshozatalt lehetővé tévő akarat, amelyen eldől erény és bűn, a sajátja. Az egyetlen hatás, amely „kívülről” érinti, a karnyújtásként is értelmezhető „segédegyenes”: a józan, tehát e szenvedélyeket (nem kiiktató, sokkal inkább) kontroll alatt tartó *megfontolás*.

A törvényalkotó szerepét játszó, s ennyiben voltaképpen az irányító pozíciót betöltő megfontolás pedig az erény szolgálatában áll, vezetése – ennek megfelelően – szelíd és nem erőszakos. Közbenjárása *segítő* célzatú: sokkal inkább támogatásként, semmint hatalomgyakorlásként értendő. E nyíltan avagy rejtetten, de mindig jelenlévő és előhívhatóvá váló kísérő (társ) ugyanakkor titokzatosnak mutatkozik – az ember önnön játékszer-mivolta felől mindössze egyetlen tudással rendelkezhet, és az nem más, mint hogy a játék célja esetlegesen *komoly*.

Az embert mozgásra készítő erőt Platón olyan megengedő kényszerként írja le, amelynek mögöttes kiváltóját illetően a saját helyzetére mozgatott pozícióból tekintő egyén nem tehet szert bizonyosságra. Ebből a nem-szűnő bizonytalanságból adódik, hogy kiszolgáltatottá válik a kockázatnak: kénytelen számolni azzal, hogy nem ismeri a mozgató erőt vezérlő szándék célját, amelynek esetlegesen *súlya lehet*. Ez a beláthatatlan eshetőség az, ami veszélyként érinti.

A 'komoly' szóra Platón újra nyomatékot helyez egy valamivel későbbi szöveghelyen, méghozzá ugyancsak az ember istenhez való viszonyában elgondolt létmódjára vonatkoztatott báb-metaphora kibontása kapcsán:

*[...] Az emberi dolgok ugyan nem méltók rá, hogy túlságosan komolyan vegyük őket, de mégis komolyan kell vennünk őket; s ez bizony elég szerencsétlen helyzet. De ha egyszer ilyen helyzetben vagyunk, mégiscsak érdemes volna ennek megfelelően gazdálkodni erőinkkel! [...]*²¹⁸

Az ember tehát maga is erővel bír, mi több, rendelkezik azzal a szabadsággal, hogy önmaga hozzon döntést erői felhasználásáról. Azonban még akkor is, ha „szerencsétlen” helyzetbe kényszeríti a tudatlanságból eredő kockázat, amely számára – úgy tűnik – *elrendeltetett*, a lehetőség, hogy örömet lelje önnön (igaz, bizonytalanságban) „tartott” állapotában avagy kimozdulást kíséreljen meg abból, számára is *adott*. Platón épp ezt az isteni kézben tartott játékszer-pozíciót nevezi meg az emberi mivolt legfőbb élvezeteként – az átlelkesítéssel járó függő-helyzet előnyeinek számbavételére, e kitüntetett pozíció megélésére szólít fel és az ily módon hozzáférhetővé, az életre alkalmazhatóvá váló játék lehetőségeinek kiaknázására buzdít:

*Azt állítom, hogy a komoly dolgokat komolyan kell venni, de nem szabad nagy dolgot csinálni abból, ami nem az. Természettől fogva az istenség az, aki boldogító buzgalomra méltó; az ember azonban – mint már mondtuk is előbb – csak játékszer az isten kezében, és ez a legjobb az egész emberi életben. Ehhez a helyzethez alkalmazkodva, életünket mindvégig azzal kell töltenünk, hogy mi, emberek, férfiak és nők, a legszebb játékokat játsszuk [...]*²¹⁹

Ezen a ponton érdemes felidézni a korábbi gondolatmenet zárómondatát, amely épp azt teszi világossá, hogy az ember döntéseit illetően végsősoron önmagának tartozik felelősséggel, hiszen a szabad választásra való hatalma révén ő maga szab törvényeket saját maga számára:

Némileg talán világosabb lett, hogy mit jelent uralkodni önmagunkon vagy gyengének lenni önmagunkkal szemben – és az is kiderült, hogy ami a várost és a

²¹⁸ Platón: *Törvények* I. könyv, 803c In PLATÓN, 2008. 264. o.

²¹⁹ Uo.

magánembert illeti, a magánembernek, ha egyszer igaz belátásra tesz szert a benne uralkodó vonzóerők felől, ezt a belátást követve kell élnie; a városnak pedig, akár egy istentől, akár egy, a vonzóerőket felismerő férfitől vette át a nézetét, törvénnyé kell tennie és ennek megfelelően kell intéznie saját ügyeit és érintkeznie a többi állammal.

Nem tűnnek ugyanakkor hangsúlytalannak a báb-metaforát kibontó szakaszt megelőző sorok sem, amelyek viszont az ember kontroll alá helyeződését rögzítik:

[...] a derék emberek azok, akik önmagukon uralkodni tudnak, s a gyarlók, akik nem. [...] talán egy kép segítségével meg tudom világítani előttek. [...] mindegyikünk hordoz magában két ellentétes, belátásra képtelen tanácsadót, melyeket gyönyörnek és fájdalomnak nevezünk [...] Ezeken kívül van bennünk elképzelés a jövőről, amelynek általános neve: várakozás, különös neve pedig félelem, ha fájdalomra vonatkozik, és bizakodás, ha örömré. S mindezek fölött ott van a józan elgondolása annak, hogy közülük melyik a jobb vagy a rosszabb; s ha az államban ez emelkedik általános meggyőződéssé, akkor törvény a neve.²²⁰

A döntés súlya létrehozza a jó és a rossz minőségi kategóriáit, az azok mentén képződő megítélés pedig mintegy ránehezedik az emberre – a fájdalomtól való félelem (veszély) lesújtja és tehetetlenné teszi, az öröm iránti bizakodás (hit) azonban segítségére van abban, hogy leküzdje ezt a nehézkedést. S bár mindenekelőtt önmaga ítélethozójának bizonyul (a döntés az ő kezében van), az őt ebben befolyásoló józan elgondolást a cselekvéseit bár közvetetten, rá irányuló tekintetükkel azonban mégiscsak feltétlenül szabályozó külső szemek (mint tükörképek) határozzák meg. A másokra is egyaránt érvényes és érvényesített (tehát általános érvényű) *törvény* az, ami alapján az ember kijelöli a mozgásteret önmaga számára.

Platón az emberi létmód feloldhatatlanságával gyönyörködtető ambivalenciáját a bábmozgatás játékaival összefüggésbe állító párhuzamában – amint arra Rüdiger Bubner *Philosophisches über Marionetten* című előadásában talán elsőként hívta fel a figyelmet – a 'thauma' kifejezéssel utal a zsinóron mozgatva megelevenedő bábura. E görög szó a csodálat tárgyát jelöli: „egy olyan művészi igénnyel kivitelezett csodálatos művet, amely meghaladja

²²⁰ Platón: *Törvények* I. könyv, In PLATÓN, 2008. 45. o.

hétköznapi tapasztalatainkat”²²¹. A *thauma* szó alkalmazása tehát nem korlátozódik a mozgatás hatására megelevenedő bábu megnevezésére – használatos a technikai mirákulumokként számon tartott, „daidaloszi műhelyekből előlépő automatákra, de éppúgy a szofisták retorikai fogásaira is”.²²²

Bubner előbb említett, 1980-as keltezésű marionett-tanulmánya világít rá arra a jelentőségteles összefüggésre is, amely a platóni báb-metafora és a bábjáték elméletirői, valamint művészi színvonalú gyakorlói számára egyaránt titokzatosnak tetsző írás, *A marionettszínházról* címet viselő kleisti esszé gondolatmenete között felfedezhető.

²²¹ „Das θαῦμα ist genau genommen ein Gegenstand des Trauens, ein künstliches Wunderwerk, das unsere Alltagserfahrung übersteigt.” Ld. Rüdiger Bubner: „Das Philosophische über Marionetten” In *Kleist-Jahrbuch*, 1980. 73–85. o. itt: 76. o.

²²² „So werden die technischen Mirakel der Automaten, wie sie etwa der Werkstatt eines Dädalus entspringen, als thauma bezeichnet, ebenso aber auch die rhetorischen Zaubertricks der Sophisten.” Ld. BUBNER, 1980. 76. o.

Kleist „enigmatikusnak” bélyegzett művéről 1810-es megjelenése óta számtalan értelmezés született. E rövid terjedelme dacára is rendkívül sokrétű szöveg maradéktalan felfejtése mégis lehetetlennek bizonyul – már a műfaji besorolásnak is makacsul ellenáll. Tekintve, hogy a vonatkozó szakirodalom napjainkra szinte beláthatatlan méreteket öltött, a 'marionett-esszé' különféle olvasatainak ismertetése szétfeszítené az értekezés kereteit.²²³ A dolgozat tárgyául választott fókusz megtartása érdekében, vagyis a bábjáték-jelenség lényegi mozzanatának megragadását célzó gondolatmenet kontextusánál maradva az alábbiakban mindössze azok a megfejtési kísérletek kapnak helyet, amelyek a platóni hasonlatot is bevonják az értelmezésbe.

Közülük is mindenekelőtt Rüdiger Bubner tanulmánya, amely – jelen dolgozat törekvéseihez hasonlóan – a marionett-motívum filozófiatörténeti jelentőségét térképezi fel. Ez az írás kulcsszerepet tölt be az elemzésben, amely mindössze némely – ezidáig talán kisebb mértékben tárgyalt, ugyanakkor megfontolásra érdemes – szempontot kíván hozzáadni Kleist *A marionettszínházról* című prózakölteményének értelmezési lehetőségeihez.

Az ebből eredően helyenként feltehetően hiányosnak mutakozó analízis fókuszában a *báblét* antropológiai vonatkozása áll. Az alábbiakban Kleist marionett-esszéjében megvilágított báb- és emberképét a platóni ember-báb hasonlat tükrében igyekszem körvonalazni. Mindenekelőtt tehát arra a kérdésre keres adekvát válaszokat, hogy miként gondolja el az embert, annak helyét és lehetőségeit Kleist – a bábu, az állat és az isten viszonylatában.

Amit e rejtélyes szöveg kapcsán mindenekelőtt említeni kell, az a gondolatok szavakba öntésének formája. Kleist prózai költeményének elbeszélője egy beszélgetést elevenít fel, illetve ad vissza, s – ennek megfelelően – dialógusban íródott.²²⁴

²²³ Kleist *A marionettszínházról* c. írásának lehetséges interpretációiról ld. többek között: *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen.* Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. Erich Schmidt, Berlin, 1967.; Dózsai Mónika: „Mechanisches Ding. Heinrich von Kleist A marionettszínházról című írásának interpretációiról.” In *Enigma* 11-12. szám (1997), 54–79. o.; *Am Ende des Fadens...? Heinrich von Kleists „Über das Marionettentheater” wiedergelesen. double. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater.* Nr. 26. 2/ Theater der Zeit, Berlin, 2012.; *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung.* Hrsg. v. Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt, 2003.

²²⁴ Ld. Dózsai Mónika utalását Kleist *A gondolatok fokozatos kialakulása beszéd közben* c. írására (Ld. Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények.* Ford. Forgách András. Jelenkor, Pécs, 1996.) In DÓZSAI, 1997. 56. o.

Mindössze egyetlen olyan elem adódik, amely egyértelműen meghatározható, s ez nem más, mint a narrátori nézőpont: a szöveg elejétől a végéig, tehát annak egészen kitartott és érvényre juttatott egyes szám első személyű elbeszélői pozíció. Az emlékei előhívására törekvő beszélő, aki tehát az egykor, részben általa lefolytatott – vélhetően fiktív – párbeszédet az olvasó felé közvetíti, maga a szerző. A leírt szavak által visszakövethetővé tett gondolatmenetet azonban nem ő *egyedül*, hanem egy beszélgetőpartner társaságában, vele együtt alkotta meg. Mindazt, ami a papíron olvashatóvá válik, azt egy – annak megfogalmazását megelőző – közös gondolkodás hívta létre. Ám a felidézés során csak az egyik fél van jelen. Ő az, aki a másik megjelenítésén, pontosabban kettejük közös jelenlétének újbóli előállításán igyekszik, amikor emlékei párbeszéd formájában történő megosztása mellett dönt.

A közvetlen és közvetett szócsőként egyaránt értelmezhető elbeszélő minden esetben világossá teszi, hogy mely gondolat melyikük szájából hangzott el: a „kérdeztem”, „felelte” stb. múlt idejű igék világosan kontúrozzák a dialógusban részt vevő alakokat. A jelenben íródó szövegtől így egymáséval megegyező, azonos távolságot vesznek fel.

Az ily módon egyenrangúnak mutakozó beszélgető felek között egyetlen különbség érhető tetten – ugyancsak a nyelv által. A sorokat papírra vető, emlékeiről beszámoló egyén a beszéd aktusát jelölő igékkel önnön állításainak közlését is direktté teszi ugyan, a tőle elkülönülő személy mondandóját a német nyelvben erre külön igemódot [Konjunktiv I.] alkalmazó *függőbeszéd*ben fejezi ki. A feltételes módot jelölő „würde” segédige használatában kifejezésre jutó *bizonytalanság* olyan viszonyt implikál a beszélő és társa között, amelyben előbbinek nincs rögzíthető ismerete afelől, amit utóbbi a hozzá intézett szavak (valamint az azokat kísérő gesztusok) révén a tudomására hoz.

Az ugyanakkor mégis világosan kiderül, hogy a szerző rendelkezik információkkal a másik kilétét illetően. Ezeket azonban csak részben osztja meg az olvasóval, részben homályban tartja: míg annak a város életében betöltött pozíciója, foglalkozása és minősítése felől nem hagy kétséget (a helyi operaház „első táncosáról” van szó), addig e nyilvánvalóan széles körben ismert személy megnevezésére csupán egy nagy kezdőbetűt és három pontot alkalmaz (C... úr). A helyszínként szolgáló város neve is talányos marad (in M...), az időpont ellenben megközelítőleg pontos: a szövegben ismertetett társalgás 1801. telén zajlott.

Ez az interpretációk többségében fogódzóként tételezett adat indokoltta teszi az író közel azonos időben keltezett leveleivel történő összevetést. Mindenekelőtt Kleist azon, Ulrike húgához címzett soraira adódik felfigyelni, amelyekből a szerző emberi létre vonatkoztatott báb-állapothoz kapcsolódó megfontolásai olvashatóak ki:

Ami az utazónak az útiterv, ugyanaz az embernek az életterv. Ha útiterv nélkül vállalkozunk utazásra, ez azt jelenti, hogy a véletlenre bizzuk, vezessen el a célhoz, amelyet nem ismerünk. Életterv nélkül élni azt jelenti, a véletlenre bizzuk, megadja-e azt a boldogságot, melyről fogalmunk sincs. Sőt, számomra igazán felfoghatatlan, hogyan képes egy ember életterv nélkül élni, és a biztonság, mellyel a jelent kihasználok, a nyugalom, mellyel a jövőbe tekintek, segít bensőségesen éreznem, mily fölbecsülhetetlen boldogságot nyújt az élettervem, és az életterv nélküli állapot, biztos elhivatottság híján, bizonytalan vágyak között folyvást ingadozva, örök ellentmondásban a kötelességeimmel, a véletlen játékszereként, a sors drótján mozgatott bábuként – e méltatlan állapot oly megvetendőnek látszik a szememben, és olyannyira boldogtalanná tenne, hogy messze kíváncsabbnak tartanám a halált.²²⁵

E gondolatokban, amelyek nem hagynak kétséget affelől, hogy az író a *bizonytalan* és *ismeretlen* mentén szerveződő élet élhetősége foglalkoztatja, közvetlen utalás nélkül bár, mégis egyértelműen visszhangzanak Platón cselekvésbiztonságra vonatkozó tanításai. Ugyanakkor mintha nemcsak az embert a boldogulás útján terelgető *józan megfontolásnak* a döntések meghozatalában játszott *irányító szerepe* kérdőjeleződne meg számára, de egyáltalán a mindenkor helyes magatartás megnyugtató, kielégítő volta is. Néhány sorral feljebb gyengeségből követett engedelmességről és mindenképpen lesújtó láthatatlan erőkről olvashatunk²²⁶:

²²⁵ Heinrich von Kleist: *Levél Ulrike von Kleistnek*, Frankfurt a. d. Oder, 1799. május. 147–157. sor

„Ja, es ist mir so unbegreiflich, wie ein Mensch ohne Lebensplan leben könne, u. ich fühle, an der Sicherheit, mit welcher ich die Gegenwart benutze, an der Ruhe, mit welcher ich in die Zukunft blicke, so innig, welch' ein unschätzbarer Glück mir mein Lebensplan gewährt, u. der Zustand, ohne Lebensplan, ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsicher Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksaals – dieser unwürdige Zustand scheint mir so verächtlich und würde mich so unglücklich machen, daß mit der Tod bei weitem wünschenswerther wäre.” Ld. <http://www.kleist-digital.de> (Utolsó megtekintés: 2019. június 29.) Megj. magyarul In Heinrich von Kleist: *Levelek*. Kiad. Gond. és jegyz. kész. Földényi László. Jelenkor, Pécs, 2000. 30. o.

²²⁶ Ld. ugyanez a levél 75–84. sor

„Ein freier denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt; oder wenn er bleibt, so bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Bessern. Er fühlt, daß man sich über das Schicksaal erheben könne, ja, daß es im richtigen Sinne selbst möglich sei, das Schicksaal zu leiten. Er bestimmt nach seiner Vernunft, welches Glück für ihn das höchste sei, er entwirft sich seinen Lebensplan, und strebt seinem Ziele nach sicher aufgestellten

*Emberek ezreit hallom beszélni, látom cselekedni, és nem jut eszembe a miért?-re kérdezni. Ők maguk sem tudják, homályos vonzalmak vezetik őket, a pillanat határozza meg cselekedeteiket. Örök időkre éretlenek maradnak, sorsuk a véletlen játéka. Úgy érzik, láthatatlan erők vezetik és rángatják őket, gyengeségük tudatában engedelmesen követik azokat, bárhová jussanak is, akár a boldogsághoz, melyet csak félig élveznek, vagy a boldogtalansághoz, mely kétszeresen sújtja őket.*²²⁷

Guth Holda értelmezése szerint a kleisti életmű tárgyunk szempontjából releváns, utolsó szakaszában az ember egy *hányódó, tájékozódását vesztett, eltévelyedésre hajlamos* lényként jelenik meg. Habár ezt az állítást valóban alátámasztani látszanak az általa is idézett 1801. márciusi keltezésű levelek, feltétlen figyelmet érdemel az a feltételezés, mely szerint *az emberi megismerőképességbe vetett optimista hit* az, amit a szerző nem képes osztani többé.²²⁸

A Kleist által számtalan szöveghelyen megfogalmazott, rettegett bizonytalanságérzetet az ún. Kant-krízissel szokás összefüggésbe hozni, nyilvánvalóan nem alaptalanul:

*Úgy látszik, én is a balgaság azon áldozatai közé sorolódom, akik, nem kevesen, a kanti filozófia lelkiismeretét terhelik. Viszolygom ettől a társaságtól, és mégsem tudok szabadulni a kötelekeiből. A gondolat, hogy idelenn az igazságról semmit, az égvilágon semmit nem tudunk, hogy az, amit itt igazságnak nevezünk, azt a halál után egészen másként hívják, és hogy következésképpen minden igyekezetünk, hogy olyasmire tegyünk szert, ami a sírba is követ minket, hiábavaló és terméketlen, e gondolat lelkem szentségében megrendített – Odaveszett az egyedüli és legfőbb célom, és nincsen helyette másik.*²²⁹

Grundsätzen mit allen seinen Kräften entgegen. Denn schon die Bibel sagt, willst Du das Himmelreich erwerben, so leg selbst Hand an.” Megj. magyarul In KLEIST, 2000. 29. o.

²²⁷ Ua. 64–72. sor

„Tausend Menschen höre ich reden u. sehe ich handeln, und es fällt mir nicht ein, nach dem Warum? zu fragen. Sie selbst wissen es nicht, dunkle Neigungen leiten sie, der Augenblick bestimmt ihre Handlungen. Sie bleiben für immer unmündig und ihr Schicksaal ein Spiel des Zufalls. Sie fühlen sich wie von unsichtbaren Kräften geleitet u. gezogen, sie folgen ihnen im Gefühl ihrer Schwäch wohin es sie auch führt, zum Glücke, das sie dann nur halb genießen, zum Unglücke, das sie dann doppelt fühlen.” Megj. magyarul In KLEIST, 2000. 28. o.

²²⁸ Guth Holda: „Gondolatok a marionettszínházról” In *Art Limes* (2016.5) Báb-tár XXIII. sz. 45–55. o. itt: 47. o.

²²⁹ Heinrich von Kleist: *Levél Ulrike Kleistnek*, Berlin, 1801. március 23. 5–15. sor

„Es scheint, als ob ich eines von den Opfern der Thorheit werden würde, deren die Kantische Philosophie auf das Gewissen hat. Mich eckelt vor dieser Gesellschaft u. doch kann ich mich nicht losringen aus ihren Banden. Der Gedanke, daß wir hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen, daß das, was wir hier Wahrheit

Guth meglátása (amelyet – a hivatkozások nyomán – Horváth Géza irodalomtörténeti olvasatára alapoz) miszerint Kleist számára a megrendülést az okozza, hogy „az emberi elme számára csak a látszat hozzáférhető, de ez a szemfényvesztő, kiegyensúlyozott látszatvilág bármikor könnyen felborítható az ész kompetenciáján kívüli hatalmak által”²³⁰, továbbgondolásra szólít fel. E kijelentést számos egyéb szöveghely is indokolni látszik, ugyanakkor fontos észrevennünk, hogy Kleist – miként arra a fent idézett levelében egyértelmű és közvetlen utalást is találunk – a *tudás* megszerzésére irányuló törekvésnek nem annyira hiábavalóságát, mint inkább kockázatát hangsúlyozza. A vonzó, ám egyszersmind fenyegető *hatalom* pedig központi jelentőséggel bír *A marionettszínházról* címet viselő esszé, s – mint azt látni fogjuk – a marionett-motívum filozófiai diskurzusban történő alkalmazásának számos egyéb esetében is.

Miben áll tehát Kleist azon felismerése, amelyet a marionett-esszében megjelölt dátummal megegyező keltezéssel ellátott magánlevelekben egyértelművé tesz, és miféle viszonyulás olvasható ki az irodalmi szöveg talányos soraiból?

Az író tarcangoló kétely némiképp más nyomatékka kerül elő egy, a megelőző napon Wilhelmine Zengéhez címzett sorokban: „Nem tudjuk eldönteni, hogy amit igazságnak nevezünk, az igazán az igazság-e, vagy csak annak látszik előttünk.”²³¹ E levélből kiragadott vallomás pedig nem másra enged következtetni, mint hogy a megismerés kapcsán a *látszat jelleg* az, amelynek veszélyét Kleist felismerte.

Ennek súlyára egy korai, szintén a *bábuk teológiáját* fejtegető tanulmány hívja fel a figyelmet. A paradicsomi állapotok megszűnését jelentő Teremtés 3 kleisti gondolatmenetben betöltött szerepére koncentrálnak Ilse Graham így fogalmaz: „A kígyó [...] minden idők legnagyobb megtévesztését hajtotta végre a gyanútlan emberpárral.”²³² A bűnbeesés ennek

nennen, nach dem Tode ganz anders heißt, u. das folglich das Bestreben, sich ein Eigentum zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ganz vergeblich u. fruchtlos ist, dieser Gedanke hat mich in dem Heiligthum meiner Seele erschüttert – Mein einziges u. höchstes Ziel ist gesunken, ich habe keines mehr.” Megj. magyarul In KLEIST, 2000. 165. o. sk.

²³⁰ Ld. Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból*. Budapest, 2007. 57. o. Vö. GUTH, 2016. 47. o.

²³¹ Heinrich von Kleist: *Levél Wilhelmine Zengéhez*, Berlin, 1801. március 22. 148–150. sor

„Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint.” Megj. magyarul In KLEIST, 2000. 163. o.

²³² Ilse Graham: „Concerning the Theology of Puppets: ‘Über das Marionettentheater’” In Uő: *Heinrich von Kleist – Word into Flesh: A poet’s Quest for the Symbol*. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1977. 11–26. o. Magyarul ld. Uő: „A bábu teológiájáról: Über das Marionettentheater” [Ford. Sajó Sándor] In *Enigma* 11-12. sz. 1997. 111–124. o. itt: 115 o.

megfelelően – és a kleisti parabolákat idézve – az első *Mißgriff*, azaz melléfogás²³³, amelynek következtében az első emberpár „kiszolgáltatottan és meztelenül áll az öntudat pillantása előtt”.²³⁴ Graham az ártatlan érzékiséget megsemmisítő *megszégyenült öntudatról* ír, amelynek visszatükröződő pillantása elől az ember – bűnbeesése óta – többé már nem menekülhet.

A tudás fája azt a *megtévesztő* tapasztalatot nyújtja az embernek, amelyben nyitott szemekkel rendelkezik ugyan, a látás tapasztalatához még sincsen hozzáférése. Platón barlanghasonlata azzal a ténnyel szembesíti, hogy értelme és akaratszabadsága felhatalmazza ugyan arra, hogy megfigyeléseket tegyen, az igazság azonban eredendően rejtve marad előtte. A látástól-megfosztva-levés²³⁵ és a látva-levés kettős kitettségével járó állapotának a tudata, azaz „a tudatlan spontaneitás kegyelmi állapotát”²³⁶ felszámoló reflexió az, ami paradox módon mégis Istennel egyenrangúvá teszi az embert. A kegyelmi állapot megsemmisülésével a mindaddig monopóliummal bíró isteni pozíció is felszámolásra kerül: a bűnbeesés egyszersmind trónfosztás is. Ez a tudás, hogy bábokként létezünk, ruház fel bennünket, azonban nem teljhatalommal. A számunkra kijelölt mozgástartomány véges, nem korlátok nélküli.

„A tökéletes önuralom, amelyet egykor Isten garantált az ember számára, utóbbit képessé teszi arra, hogy immár ő maga vegye át azt.”²³⁷ – olvassuk Bubner megfogalmazását, amely kiélezi az ember gyarló hatalomgyakorlásával járó következmény ellentmondásos karakterét. Ezt a szégyenbe süllyedéssel egyidőben lezajló rangra emelkedést *az emberi öntudat felébredése* tette lehetővé. A bűnbeesés mítosza azt sugallja, hogy az ember istentől kapott szabadsága, pontosabban az azzal való helyes bánásmód szükségszerűen kimerül az engedelmisségben. A tényleges szabadsággyakorlás tapasztalatának birtokába jutó ember, aki az intelmek ellenében önnön vágyainak enged, tudatosan hajt végre olyan cselekvést, aminek kimeneteléről nincs valós ismerete. Azzal azonban, hogy önállóan érvényesíti saját akaratát,

²³³ Talán érdemes egy rövid utalást tenni arra, ahogyan Kleist kortársai a bűnbeesés kapcsán megnyilatkoztak, Friedrich Schiller pl. a következőképpen fogalmaz: „die glücklichste und grösste Begebenheit in der Menschengeschichte”. Ld Friedrich Schiller: „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde. Übergang des Menschen zur Freiheit und Humanität” In Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*. Bd. 10. Berlin, 2005. 316 o.

²³⁴ Ua. 116. o.

²³⁵ Vö. GRAHAM, 1997. 116. o.

²³⁶ Ua. 118. o. sk.

²³⁷ „Die perfekte Selbstbeherrschung, die einst Gott dem Menschen garantierte, vermag dieser nun selber zu übernehmen.” Ld. BUBNER, 1980. 83. o.

ugyancsak kiszolgáltatja magát. Mivel a véletlenre, a sors alakulására nem terjed ki a befolyása, mindenképpen játékszer marad – a fölé magasodó hatalom kezében.

A bűnbeesés központi szerepet kap Kleist marionett-esszéjében, s ez felettébb indokolttá teszi a mű évszázadok óta megfejtésre váró mondanivalójának teológiai olvasatait. Nem kevésbé fontos ugyanakkor megjegyezni, hogy a műben visszaadott beszélgetés során épp a táncos tesz jelentőségteljes utalást Mózes első könyvének harmadik fejezetére:

Ámulva hallgattam barátomnak e különös megállapítását, s szólni sem bírtam.

C... úr szippantott egyet a tubákjából, majd megjegyezte, hogy én, úgy látszik, nem olvastam elég figyelmesen Mózes első könyvének harmadik fejezetét: s aki az emberiség fejlődésének ezt az első szakaszát nem ismeri, azzal bajosan lehet a későbbiekről, kivált a legutolsóról beszélni.

Racionális beállítottság és ámulatra való fogékonyság a beszélgetés során mindvégig keveredik egymással – különösen a gépész mondandójában, aki miközben a természettudományos világmagyarázatra támaszkodik és matematikai kifejezéseket használ a csodálat tárgyának leírására, valamint a fizika törvényszerűségeire hivatkozik a művészeti színvonalú tánc kapcsán, olyan állításokat tesz, amelyek megdöbbenőnek, mi több: abszurdnak hatnak. De milyen jelentőséget kell tulajdonítanunk a vallásos világnézet isteni kegyelemre szoruló ember és az öntudatlanság állapotában tökéletes mozgásra képes bábu ilyesfajta összekapcsolásának? Hogyan válik összeegyeztethetővé Kleistnél a természetes és a művi, a mechanikus és a szabad?²³⁸

A Mózes 1:3 a bűnbeesést, valamint Ádám és Éva Paradicsomból való kiűzetését beszéli el, s eme aktus végzetszerűségének Kleist az esszé zárósoraiban is nyomatékot ad:

*Akkor hát, kérdeztem szórakozottan, ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a bűntelenség állapotába visszaessünk? – Hát igen, mondta C... úr, ez lesz az utolsó fejezete a világ történetének.*²³⁹

A szórakozott hangnem itt a tét komolyságát tűnik cáfolni, s ez ismét platóni sorakat idézhet emlékezetünkbe. Mindenképpen tisztázásra érdemes azonban, hogy vajon mit ért Kleist

²³⁸ DÓZSAI, 1997. különösen 54–56. o.

²³⁹ KLEIST, 2013. 326. o.

bűnbeesés előtti állapoton. Igaz-e, hogy a báb-metaforával példát szándékozik állítani?²⁴⁰ Avagy másban keresendő az esszé zárószaként megfogalmazott program tárgya, amellyel sokkal inkább egy – az öntudatlan állapot újbóli elnyerésénél jóval komplexebb – feladatot, *követésre érdemes célt* tűz az ember elé? Mi az az elveszett érték, amely ismét hozzáférhetővé válna, amennyiben lehetséges volna a nehézkedési erőt legyőző *visszaesés*?

A felülről táncoltatott *marionett*, az önnön tükörképét észlelő *ember*, a támadásnak kitett *állat* példázatai, a mondanivaló szemléltetését szolgáló, összegabalyodó szálak szüntelen akadályokat állítanak az értelmezés útjába. Könnyedség, reflexió, öntudat és megismerés fogalmai egymásba tűnnek, amint az öntudat befolyásától szabadulni nem tudó ifjú és a támadásokat ösztönösen kivédő medve kiegyesúlyozott, valamint a parancsot megtagadó isteni teremtmény reményvesztett alakja párhuzamba kerülnek. A nyugtalan fiatalember önreflexiójával²⁴¹ a medve reflektálatlan bizonyossága²⁴², a pillanatnyi érzelmeinek kiszolgáltatott táncos szenvedésével pedig a szinte semmilyen ellenállást nem tanúsító marionett bábu könnyedsége kerül szembe.

A végkövetkeztetésben azonban csupán a bábu és az Isten kap helyet, ember és állat viszonyának jelentősége látszólag elsiklik:

*[...] ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.*²⁴³

Mégis elengedhetetlennek tűnik megvizsgálni a medve viselkedése kapcsán tett állítások értelmét, megkeresni az öntudatlan ösztönlény hangsúlyos szerepeltetésének indokát. A medve mindenekelőtt – Graham szavait kölcsönözve – „a közvetlen látás, az áthatoló

²⁴⁰ Vö. Pl. GUTH, 2016. 48. o.

²⁴¹ „Ismertem én egy fiatalembert, s az a fiatalember egyetlen megjegyzésem hallatán, úgyszólván a szemem láttára veszítette el ártatlanságát, mely ártatlanság paradicsomát aztán, minden elképzelhető igyekezet dacára, többé soha nem találta meg” Ld. In KLEIST, 2013. 324. o.

²⁴² „A medve minden dőfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes!) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szűrást, nem mozdult.” Ld. KLEIST, 2013. 325. o.

²⁴³ KLEIST, 2013. 326. o.

észlelés”²⁴⁴ megtestesítőjeként jelenik meg – méghozzá a masiniszta által előadott – állítólag valós eseményekre alapozott, ám mégis hihetetlennek feltüntetett – történetben.

*A medve minden döfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes!) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.*²⁴⁵

A párbajra kényszerített medve, aki technikai tudás híján egyedül erejére, észleleteire és ösztönére támaszkodhat, mozgástér tekintetében megegyezést mutat az ízelt bábuval [Gliedermann], mivel ez utóbbinak

*[...] végtagjai mechanikus toldalékok, melyeket közvetlenül a bábu nehézkedési központjából irányítanak: olyan, mint a nehézkedés törvényének engedelmeskedő élettelen inga. A medve rövid reflex-mozdulatai ehhez hasonló automatikus közvetlenséggel követik az idegközpontjából kiinduló üzeneteket.*²⁴⁶

A tudat befolyásától mentes, pusztán természete szerint cselekvő állat ennyiben *a bábu organikus szférában való analogonjaként* válik értelmezhetővé. Graham azon állítása viszont, amely szerint „ugyanolyan közel áll Isten tévedhetetlen nyugalmi állapotához, mint a *Gliedermann*”²⁴⁷ ugyanakkor túlzásnak hat. Feltételezhetjük-e, hogy a medve *nem látja* a tükörképét? Nem volna-e pontosabb úgy fogalmazni: nem ismeri fel *önmagát* abban a képben, amit lát. Látja ugyan, azonban – mivel nem zavarja meg a reflexió – önmaga képét nem vonatkoztatja magára, *nem képes azonosulásra*.

Meglehet, a reflektálás készségével felruházó öntudat tekintetében a medve valóban összemérhető a fizikai törvényszerűségek mentén ‘cselekvő’ bábuval: a rendelkezésükre álló teret egyaránt szigorú szabályok határolják le, hiszen – miként a marionett tánca a tagok mechanikája által kijelölt utat követi – az állati lét is „automatikus reflexek szűk korlátai közé van szorítva”²⁴⁸ Ami viszont feltétlenül megkülönbözteti a kettőt, az a cselekvésre való képesség – még akkor is, ha önálló döntésről a szó szoros értelmében egyikük esetében sem beszélhetünk.

²⁴⁴ GRAHAM, 1997. 122. o.

²⁴⁵ KLEIST, 2013. 325. o.

²⁴⁶ GRAHAM, 1997. 121. o.

²⁴⁷ Uo.

²⁴⁸ Ua. 123. o.

E lényegi eltérés eredője pedig éppen a vitalitás: az egyik test élő organizmus, a másik mindössze mozgásba lendített holt matéria. Újfent ellentmondásosnak tűnhet tehát a masiniszta reflexió és grácia fordított arányossági viszonyára vonatkozó kijelentése is, amely szerint a sugárzó *elevenség* e különbség dacára is mindkettőt egyformán jellemzi.

*Látni való, ugye, hogy mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne.*²⁴⁹

Állat és bábú párhuzama után bábú és ember viszonyának feltárása is nélkülözhetetlennek tűnik. Különös tekintettel kell lennünk a kleisti marionett-esszé gondolatmenet kimeneteleként is felfogható állításra, miszerint a bábú az emberalkat egyik véglete volna. Éppoly jelentősnek bizonyul ugyanakkor a platóni metafora is, amely világossá tette, hogy mindkettő mozgatott állapotban van. E felfogást véve alapul, döntő különbséggént tekintenünk kell azonban arra – és ezen a ponton vissza kell térnünk egy korábban már jelzett megfigyeléshez –, hogy a bábót kívülről, míg az embert a szelíden terelgető ‘józan megfontolás’ csakúgy, mint széttartó szenvedélyei *belülről* mozgatják.

Ez az alapvető eltérés pedig nem másból, mint – ugyancsak – a vitalitás meglétéből avagy hiányából ered: míg az élettelen báb nem mozog, hanem mozgatva van, az ember – az állathoz hasonlóan – önálló mozgásra, *cselekvésre* képes. Az önmozgó emberi teremtmény esetében is kérdéses azonban, hogy mennyi spontaneitást enged, illetve milyen következményeket vonhat maga után rá nézve ez az önmozgás, amely csak látszólag *független* – amely mögé a platóni szöveghely is mozgatót feltételez.

A platóni *Törvényeket* olvasva nem marad kétség affelől, hogy az embernek *hatalmában áll* döntést hoznia cselekedetei felől, hiszen az Athéni épp arra szólítja fel hallgatóságát, hogy igyekezzen helyesen élni ezzel a szabadságával. Az ember önuralmának gyakorlása avagy a szenvedélyeinek történő behódolás melletti választást illetően azonban – érvényes ismeretek hiányában – nem lehet *bizonyos*.

Ami ember és báb esetében közös, az „a széttartó, tisztán mechanikus erőket egyensúlyban tartó”, felülről érkező segítség szükséglete. A viselkedésre vonatkozó arany szabály ugyanis *nem a természettől adatik meg az ember számára*. „A bizonyossághoz, hogy minden helyzetben helyesen cselekszik, ugyancsak isteni támogatás segíti hozzá azokon a

²⁴⁹ KLEIST, 2013. 326. o.

törvényeken keresztül, amelyeken marionettként függ.”²⁵⁰ – olvassuk Bubnernél. Bubner mindazonáltal arra is figyelmeztet, hogy „[a] marionett-hasonlatot felvezető, az istenek játékszeréről szóló beszédet [...] nem közvetlen közlésként kell értenünk, hanem a valós, a belátást elősegítő mögöttes értelmét kell megvizsgálnunk.”²⁵¹

Ennek megfelelően az önuralom képessége volna az, ami felhatalmazza az embert a – nem csupán szabadságában, de érdekében is álló – helyes cselekvés mellett szóló döntésre, illetve lehetőséget nyit arra, hogy a felülről történő mozgatásnak engedelmeskedve a bizonyossághoz hozzásegítő isteni közelségben maradjon. Az önuralom ennyiben az irányított-pozíció elfogadásának felel meg, amely – paradox módon – *erőfeszítést* igényel. Bizonyos értelemben tehát egyfajta aktív passzivitásként értelmezhető.

Ez a *nehézkedés* volna tehát az a tulajdonság, amit az *antigravitáns* bábok nélkülöznek. A lefelé húzó erő hiánya élettelenységükből, pusztán testi létükből fakad. Egy *minusz* az, ami az *elrugaszkodás* fényében előnyükre fordul, hisz „nem veszhet el ott a lélekjelenlét, ahol lélek nincs”.²⁵² A szenvedés eshetőségét védi ki a mindennemű tehetetlenségen felülemelkedő, hibátlan szerkezeti mechanika azzal, hogy nem enged teret a végzetszerű mozgászavarnak, amelyet a lélek súlyponton kívüli tartózkodása eredményezne.

Míg Platón a segítőtársakként közbelépő istenekhez való odafordulásról, valamint helyes magatartásról és boldogságról, addig Kleist gépésze a súlypont szerinti mozgatással előhívott tökéletes mozdulatsorról és ámulatba ejtő táncról beszél:

*Megvan ugyanis, mondta, minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a bábu testének belsejében vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges ingák módján automatikusan engedelmeskednek.*²⁵³

Az az egyetlen pont, amelyet vezérelni kell a bábu testének belsejében található. Talán itt érdemes utalni arra az összefüggésre, amelyre Ken Moore a Platónnál megjelenő bábok összetett szerepét taglaló tanulmánya világít meg. Moore Arisztotelész 4. századi, bábokat

²⁵⁰ „Die Sicherheit, in allen Lagen das Richtige zu tun, verdankt er einer gleichsam göttlichen Unterstützung durch gute Gesetze, an denen er wie die Marionette hängt.” Ld. BUBNER, 1980. 76. o.

²⁵¹ „Die Rede vom Spielzeug Gottes [παίγνιον], die den Maionettenvergleich einleitet, muß wie alle ironischen oder ins Erhaben-Mythologische überhöhten Beispiele Platos nicht als unmittelbare Aussage genommen, sondern auf den wahren, die Einsicht befördernden Hintersinn geprüft werden.” Ld. BUBNER, 1980. 77. o.

²⁵² KLEIST, 2013. 323. o.

²⁵³ KLEIST, 2013. 321. o.

említő leírásában talál rá a következő állításra: „az állatok mozgása összehasonlítható az automata bábukével”.²⁵⁴

Feltétlenül hangsúlyozni kell továbbá, hogy Kleist az *ingamozgás automatizmusáról* szólván használja először a „végtagok” [Glieder] szót, amely elemzésünk szempontjából különös jelentőséggel bír. Annál is inkább, mert az erény mítoszában bábbá faragott ember metaforáját, valamint annak isten-közeli pozícióját játékba hozó szöveghelyeken kivétel nélkül a „Gliedermann” kifejezéssel él.

Ugyancsak Ilse Graham hívja fel a figyelmet e szóhasználat szintén ellentmondásos jellegére:

*[p]aradox módon ez a Gliedermann az emberi lélek legdifferenciáltabb [...] modelljének bizonyul, pontosan azért, mert látszólagos összetettsége, sőt autonómiája félrevezető: egyetlen mozdulat lelkesíti át részeit, automatikusan és homogén módon; és még ez a mozdulat is egy olyan impulzusnak engedelmeskedik, melynek forrása külsődleges, még ha kongeniális is.*²⁵⁵

A C... úr szájába adott, a fizika törvényein nyugvó magyarázat, miszerint „a végtagokat már a súlypont legkisebb mértékű egyenes vonalú eltolása is körző mozgásokra készíti; s [...] egy véletlen kis lökés olyasféle ritmikus mozgásba lendíti az egész bábút, mely beillene akár táncnak is” a némi kételkedést tanúsító beszélgetőpartnerben egyfajta homályos megértési folyamatot indít el. Annyi ugyanis világossá válik, hogy a súlypont mozgásvonala egyfelől igen egyszerű, másfelől azonban nagyon is *titokzatos* valami: „[m]ert ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval, ha táncol”.²⁵⁶

A Tudás Fája alatt elvesztett kegyelmi állapotot Kleist szövegében tehát e két példa szemlélteti: a zsinórokra rögzített bábu tisztán mechanikus *tánca*, valamint az életösztöne által vezérelt vadállat magabiztos *küzdelme*. Az őt uraló öntudat rabságában leledző ember számára megmaradó reményt a szerző ígéret formájában közli:

²⁵⁴ Ken Moore: „Plato’s Puppets of the Gods: Representing the Magical, the Mystical and the Metaphysical” In *Orion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2 (Fall 2014) Published by Trustees of Boston University. 36–72. o.

²⁵⁵ GRAHAM, 1997. 117. o.

²⁵⁶ KLEIST, 2013. 322. o.

*De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik [...]*²⁵⁷

A szenvedélyeinek kiszolgáltatott ember egyetlen lehetősége – felülemelkedni „a véget nem érő reflexiótörés” állapotán. Ezt pedig éppen az önmagára adott reflexió, a természet állhatatos tanulmányozása útján érheti el. A bűnbeesés előtti ártatlan állapot az ember számára immár nem adott: kizárólag *egy teljes kerülőt téve* válhat hozzáférhetővé. Az ember ugyanis nem képes bábként viszonyulni, tudata nem iktatható ki, mindössze testét irányíthatja – s ebben éppen a tudata van segítségére.

Kleist gépésze egyetlen módot lát a lélek útjának megtalálására: a mozgatónak bele kell helyezkednie a marionett súlypontjába. A saját test súlypontjának áthelyezése állítja elő azt a harmonikus együttmozgást, amelynek eredményeként a mozgatott test eleveniséget nyer és bájosnak mutatkozik. A masiniszta szavai azt sugallják, hogy ez a tánc volna az ember számára egyedüli elérhető állapot: önmagát egy másiknak átadva – vagyis ha *viszonyba* helyezkedik.²⁵⁸ A mozgatás egyszersmind mozgatva levés is – és fordítva.

Nem elhanyagolható továbbá, hogy a „rosszul mozgás” a marionettek esetében fel sem kerül; az élő táncosok és színészek játéka kapcsán viszont annál inkább. C... úr, az opera első táncosaként fogalmazza meg ítéletét, mind az élettelen, mind az élő figura általi megjelenítést illetően, annak a körülménynek azonban, hogy az élettelen figura mozgatása is egy élő ember közreműködését, illetve tudatos irányítását feltételezi, látszólag aligha tulajdonít jelentőséget. A gépész tevékenységéről mindössze néhány információt közöl – a bábu mozgásba lendítéséhez szükséges mozdulatokra vonatkozóan.

Kétségtelenül egy figyelmen kívül maradó, háttérből irányító marionettjátékossal van dolgunk – az ámulatba ejtett tekintet nem rá, hanem a bábura, annak kecses mozdulatsoraira fókuszál. Holott az ember mozgató-léte nagyon is meghatározónak bizonyul. E képesség kitüntetett voltát domborítja ki a művégtagokra való utalás, amely ugyancsak a viszony nélkülözhetetlenségének ad nyomatékot, amennyiben azt a következtetést vonja maga után, hogy a *kiegészítés* az, ami a tánc lehetőségét biztosítja.

²⁵⁷ KLEIST, 2013. 326. o.

²⁵⁸ Az ember viszonyulásának kérdéséről lásd Ilse Graham Donald W. Winnicott pszichológiai kutatásainak eredményeire alapozott meglátásait In GRAHAM, 1997. különösen 113–155. o.

*[...] ha én most kijelentem önnek, hogy azok a szerencsétlenek a múltbukkkal táncolnak, ön, már-már attól tartok, kételkedni fog a szavamban. – Pedig ha még csak táncolnának! Mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan nyugalommal, könnyedséggel viszik végbe, s olyan bájjal, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete tőle.*²⁵⁹

Az elveszített testrész helyettesítését szolgáló protézis, amely hozzákapcsolódik bár, mégis elkülönülve vesz részt a test mozgatásában, egyfelől szűkíti a teret, másfelől megnyitja azt. A báj és a kötött pálya lényegi összefüggést mutat.

Habár számos ponton támaszkodik a platóni tanításokra, Kleist erényről, önuralomról egyetlen szót sem ejt. A grácia, illetve a báj inkább esztétikai, mintsem etikai minőségként tűnik fel.²⁶⁰ A 'törvény' kifejezés pedig egyedül a természettudomány (s érintőlegesen a művészet) kontextusában szerepel. A szépség a szélsőségekben mutatkozik – a zéró és a végtelen végletességében. Isten és bábu [Gott und Gliedermann] – *az emberalkat két végleteként áll egymás mellett: „A tagolt bábu és az Isten – mindkettő megtalálható az emberi testfelépítésben.”*²⁶¹

Miként arra a fenti megfontolások is rávilágítottak, Kleist marionettszínházról alkotott, ám voltaképpen az emberiségre kiterjesztett víziójában a vallásos, a természettudományos meggyőződésre épülő világkép egyaránt helyet kap, s jól megfér egymás mellett, mi több: ötvöződni látszik. A kétségtelenül szerteágazó gondolatmenet végsősoron egyetlen pont köré szerveződik, s ez nem más, mint *a tudat szerepe – az élet színpadán*.

Bubner, amikor a marionett-metaforát az antik tradíció mellett az újkori tudatproblematika kontextusában is tárgyalja, és „filozófus-szemmel” végez történeti áttekintést, azzal újabb távlatokat nyit a kleisti mű központi mondanivalójának megértése felé.

Kleist az Istenről sem ad árnyalt képet. A paradicsomi állapotot számára a tudat folyamatos befolyása alóli mentesség biztosítja. Bábu, állat, ember és isten kivétel nélkül a *reflexióra való képesség* fényében jelennek meg, akár egy skálán, melynek végpontjai egy pontban találkoznak. E metszéspont jelöli ki az ember helyét.

²⁵⁹ KLEIST, 2013. 322. o.

²⁶⁰ A grácia fogalmáról Kleist marionett-esszéjének vonatkozásában ld. BENKŐ, 2011. különösen 132–139. o.

²⁶¹ „Der Gliedermann und der Gott – beides findet sich im menschlichen Körperbau.” Ld. BUBNER, 1980. 85. o.

A bábut fölé magasodva igazgató ember, valamint az isteni gondviselésnek magát alávető ember képe nem szétválasztható. Mi több: éppen az önuralomnak is alapjául szolgáló öntudat feletti rendelkezés kitüntetett állapotában egyesül. Bubner értelmezésében a marionett-motívum újra és újra egy funkcióváltásra mutat rá: *aközött, ami irányítja a játékot és aközött, aminek vagy amivel játszanak*. A zsinórokat elrejtőzve húzogató-vonogató, magányos „isteni gépész [...] elvesztette monopóliumát” – írja, majd találóan hozzáfűzi: „[n]émi technikai segítséggel valamennyi gondolkodó képes ugyanerre”²⁶². Így utal a felvilágosodás emberképének meghatározó szerepére, amely mintegy – a bűnbeesés után – következő lépésként tűnik fel a *bábuból istenné váló ember* emancipálódási folyamatában: Descartes *cogitoja*²⁶³ és Hobbes *Leviatánja*²⁶⁴ adják a kezébe azt a kulcsot, amely „feltárja az isteni teremtés szerint a test mozgásfolyamatainak és az élet funkcióinak alapjául szolgáló titkokat.

*A reflexió ennél fogva az isteni kitaláló és manipulátor helyettesítésére szolgáló eszköz. A mesterséges ember, az Isten alkotta emberek utánzata alapjában véve a teremtő hatalomtól való megfosztását jelenti, amennyiben az emberek maguk veszik kézbe a sorsukat. Az isteni marionettjátékos helyet ad az emberi művésznak, aki a saját szabályai szerint viseltetik önmagával szemben.*²⁶⁵

Akárcsak Platón ember-báb metaforáját, a Fontenelle által gépész és filozófus között vont párhuzamát is Bubner emeli be a kleisti marionett-esszé interpretációját segítő támpontok körébe. A francia filozófus *Beszélgetések a világok sokaságáról* című értekezésében – egy nagyszabású operaelőadáshoz hasonlítja a természetet, amely során a háttérben megbúvó láthatatlan erők mozgatják a színpadi eseményeket.

Arról a helyről, ahol az operában ül, nem egészen olyannak látja az előadást, mint amilyen valójában, ugyanis a díszleteket, a gépeket úgy helyezték el, hogy messziről kellemes hatást keltsenek, és elrejtik szeme elől mindazokat a kerekeket

²⁶² „Der göttliche Maschinist, der einsam und verborgen an den Fäden zieht, hat sein Monopol verloren. Jeder Denkende vermag mit technischer Hilfe dasselbe.” Ld. BUBNER, 1980. 81. o.

²⁶³ Magyarul ld. René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Ford. Boros Gábor. Atlantisz, Budapest, 1994. 41. o.

²⁶⁴ Magyarul Ld. Thomas Hobbes: *Leviatán vagy az egyházi és világi állam anyaga, formája és hatalma*. Ford. Vámosi Pál. Kossuth Kiadó, Budapest, 1999. I. kötet. különösen 69. o.

²⁶⁵ „Reflexion ist daher das Mittel, den göttlichen Konstrukteur und Manipulator zu ersetzen. Der künstliche Mensch, die Imitation des gottgeschaffenen Menschen, bedeutet im Grunde die Entmachtung des Schöpfers, insofern die Menschen ihre Geschehnisse in die eigne Hand nehmen. Der göttliche Marionettenspieler weicht dem menschlichen Künstler, der nun nach seinen Regeln mit sich selber verfährt.” Ld. BUBNER, 1980. 80. o.

*és ellensúlyokat, melyek a mozgást előidéznek. Önt nem is nagyon érdekli, hogyan is megy végbe mindez. Valószínűleg csak a földszinten meghúzódó gépésznek tűnne fel egy furcsán sikerült repülés, és bizonyára csak ő tudná pontosan, hogy is ment végbe. Nos, ez a gépész nagyon hasonlít a filozófusokra.*²⁶⁶

*A felvilágosult filozófus a nézőtéren ülő gépész, „akit már nem téveszt meg a szerkezetek játéka. Számára a lován tovalibbenő figura varázsa mindössze ismeretelméleti probléma. Józanul kérdez rá az itt működésbe hozott mechanikus erőkre.*²⁶⁷ Bubner az antiktól az újkor filozófiáig ívelő vizsgálódásának konklúziója tehát az alábbi sorokkal ragadható meg:

*A hatalommal bíró masiniszta által irányított ember és a vég nélküli tudás révén az istenség szintjére emelkedő ember ugyanazon egységes történeti folyamat alfája és omegája. Kezdet és cél két végletet jelöl ki, amelyeket az emberi lét legvégsőbb lehetőségeiként kell elgondolnunk, és amelyek nem zárják ki egymást, amennyiben történetfilozófiai összefüggésbe hozzuk őket.*²⁶⁸

²⁶⁶ Fontenelle: *Beszélgetések a világok sokaságáról* [Ford.: Lakatos Mária] Utószó és jegyzetek: Fehér Márta. Helikon Kiadó, Budapest (1979) 2005. 18. o. sk.

²⁶⁷ „Der aufgeklärte Philosoph ist der Maschinist im Zuschauerraum. Ihn betört nicht länger das Spiel der Apparate. Der Zauber einer auf ihrem Pferde davonschwebenden Figur ist ihm nur ein Erkenntnisproblem. Er fragt nüchtern nach den mechanischen Kräften, die hier am Werke sind.” Ld. BUBNER, 1980. 81. o.

²⁶⁸ „Der vom überlegenen Maschinisten gesteuerte Mensch und der durch unendliche Erkenntnis sich zur Göttlichkeit erhebende Mensch sind das A und O eines einheitlichen Geschichtsprozesses. Beginn und Ziel markieren zwei Extreme, die als äußerste Möglichkeiten, sofern man sie geschichtsphilosophisch zueinander in Beziehung setzt.” Ld. BUBNER, 1980. 85. o.

Konklúzió

Bubner utolsó példáját is a 18. századi francia filozófiából hozza: a sor zárásaként Denis Diderot *Színészparadoxon* koncepcióját említi, amelyben a színművészet egy, „kifejezetten a marionett jellegéhez kapcsolódó” felfogása került megfogalmazásra.²⁶⁹ Ebben a Kleist által vélhetően ismeretlen írásban egyértelműen kiolvasható a probléma szempontjából központi jelentőséggel bíró reflexió szerepe, amelyet Bubner így foglal össze:

*A reflexióban végbemenő megkettőződés, amely a tudatot nézővé, a saját személyt pedig tárggyá teszi, a beteljesülés csúcsa. A játék egy marionett abszolút biztos automatizmusával zajlik le, hiszen a rendes körülmények között folyamatosan közbelépő tudat tervezett módon kiiktatódik. [...] A színész roppant tudatos viszonyban áll a szerepével: nem a reflexió hiányán keresztül, hanem az egyetlen pontra fókuszáló koncentrációja révén teszi magát azzá a mindenkori másikká, amelyet megjeleníteni hivatott.*²⁷⁰

Bubner ugyan nem hivatkozik rá, záró gondolatai figyelemre méltó módon egybeesnek Helmuth Plessnernek *A színész antropológiájáról* először 1948-ban közölt megfigyeléseivel. Akárcsak Bubner, Plessner is a platóni báb-metaforát veszi alapul, amikor az ‘önuralom’ készségének meghatározó voltáról tesz állításokat az emberre nézvést:

*[...] a mindennapi élet megkövetelte ‘önuralom’, az uralom a játéktérként szolgáló szerep felett, az átváltozás és a színlelés képessége, amelyet a környezet és a hivatás többé vagy kevésbé minden emberre ráerőltet, az előadó esetében arra a képre irányul, amelyet az előadó a néző számára életre akar kelteni.*²⁷¹

²⁶⁹ BUBNER, 1980. 81. o. sk.

²⁷⁰ „Die Verdoppelung in der Reflexion, die das Bewußtsein zum Zuschuaer und die eigne Person zum Objekt macht, ist der Gipfel der Vollendung. Das Spiel läuft mit dem absolut sicheren Automatismus einer Marionette ab, weil das im normalen Verhalten stets dazwischentretende Bewußtsein planmäßig ausgeschlossen ist. [...] Der Schauspieler hat ein höchst bewußtes Verhältnis zu seiner Rolle: nicht durch Abwesenheit der Reflexion, sondern durch ihr Konzentrieren auf einen Punkt macht er sich zu jenem Andern, den er darzustellen hat.” Ld. BUBNER, 1980. 82. o.

²⁷¹ PLESSNER 2015. 26. o. Eredeti nyelven ld. In PLESSNER, 2003. 407. o. „Die ‘Selbstbeherrschung’, welche das tägliche Leben vom Menschen fordert, die Beherrschung der Rolle, die er in ihm spielt, die Verwandlungs- und Verstellungsfähigkeit, welche Umgang und Beruf einem jeden mehr oder weniger aufzwingen, beim Darsteller auf das Bild gerichtet sind das er für den Zuschauer sein will.”

Azon túl, hogy a mozgatott figura Platónig visszavezethető filozófiai párhuzamához nyúl, Plessner a vonatkozó kleisti szöveghelyre is támaszkodik az emberi létezésnek itt a színészi reprezentáció szerepjátékában megragadott excentrikus jellegének bemutatása érdekében.

Ebben a végletes lehetőségben [...] az, aki embert ábrázol, az emberi méltóság reprezentánsává válik. [...] Ám e méltóság nemcsak abban gyökerezik, hogy az ember Isten képmása, hanem éppen ennyire abban is, hogy távolságot tart a számára megadatott Istentől való távolságtól. Egyedül a méltóság rendelkezik a megtört erővel, a hatalom és a lehetetlenség közé feszített törékeny életformával. Szellemi nyilatkozásaiból észlelhető, hogy az emberiség fölényrel rendelkezik a puszta élet felett, ám ezért azzal fizet, hogy számos akadályba ütközik, s hogy alsóbbrendű, mint a puszta élet. Ezért múlja felül Kleist »A marionettszínházról« című írásában a medve a vívót.²⁷²

Az őt egyedülként kitüntető reflektáló tudat a testi adódása okán szükségszerűen bábként mozgatott-önmozgó ember számára egyszerre *biztosít* tehát lehetőséget és akadályt, hatalmat és kiszolgáltatottságot, fölényt és hátrányt: egy olyan szabadságot, amelynek megélésére éppen önnön játékterében, azt tudatosítva válik képessé.

Plessner lezárásként idézett sorai úgy vélem, pontosan világítják meg az e dolgozatban kifejtett gondolatmenet leginkább bizonyíthatónak tetsző kimenetelét, miszerint a voltaképpen mindenkor ön(ellen)álló-mozgást végző báb játéka mentén előálló báb-lét-alakzatok az emberi létezésben adott állapotot képezik le, és az elevenné váló test igen sajátos módján, árnyékként bár, mégis – hozzáférhetővé tesznek.

Az ember azzal, hogy felfedezte és ezzel együtt meghaladta önmagát, a présence à soi eme végzetes formájával elnyerte a szabadságát, és elveszítette animalitása töretlen biztonságát. A természet és Isten között, aközött, ami nem egy önmaga és

²⁷² PLESSNER, 2015. 30. o. Eredeti nyelven ld. PLESSNER, 2003. 416. o. „In dieser extremen Möglichkeit, zu der das Leben nur die Träger seiner großen Rollen [...] befugt, wird der Menschendarsteller zum Repräsentanten menschlicher Würde. Der Menschheit Würde ist in seine Hand gegeben. Aber diese Würde hat ihre Wurzel nicht allein in der Ebenbildlichkeit des Menschen zu Gott, sondern ebenso sehr in dem mit der Abständigkeit zu sich gegebenen Abstand zu ihm. Würde besitzt allein die gebrochene Stärke, die zwischen Macht und Ohnmacht gespannte zerbrechliche Lebensform. Ihre Überlegenheit über das bloße Leben, die in ihrer geistigen Äußerungen vernehmbar wird, erkaufte sie mit Hemmung und Unterlegenheit im bloßen Leben. So erweist sich in Kleists Erzählung *Über das Marionettentheater* der Bär dem Fechter überlegen.”

*aközött, ami egészen önmaga, a saját magát megismerő ember áll. Nem rendelkezik sem a marionettbábuk korlátlan pontosságával, illetve az állatok ösztönbiztonságával, sem a tévedhetetlen megvalósítás teljes eredetiségével.*²⁷³

²⁷³ Uo. Eredeti nyelven ld. PLESSNER, 2003. 416. o. „Mit der Entdeckung seiner selbst, diesem Über-sich-selbst-hinaus-Sein, dieser fatalen présence à soi hat der Mensch seine Freiheit gewonnen und die ungebrochene Sicherheit seiner Animalität verloren. Zwischen Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist, steht der Mensch, der sein Selbst sich präsentiert. Er besitzt weder die ungehemmte Präzision der Marionette bzw. Die Instinktsicherheit des Tieres noch die vollkommene Ursprünglichkeit unfehlbarer Verwirklichung.”

FÜGGELÉK

Pontosítási javaslatok

Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater* c. esszéjének fordításához

Heinrich von Kleist:

Über das Marionettentheater

Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publikum außerordentliches Glück machte. Ich sagte ihm, dass ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Mal in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war, und den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchwebt, belustigte. Er versicherte mir, dass ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, dass ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne. Da diese Äußerung mir, durch die Art, wie er sie vorbrachte, mehr, als ein bloßer Einfall schien, so ließ ich mich bei ihm nieder, um ihn über die Gründe, auf die er eine so sonderbare Behauptung stützen könne, näher zu vernehmen. Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hatte. Diesen Umstand konnte ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Teniers nicht hübscher gemalt werden können. Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere? Er antwortete, dass ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde. Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, dass diese Bewegung sehr einfach wäre; dass jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird, die Glieder schon *Kurven* beschrieben; und dass oft, auf 40 eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.

Diese Bemerkung schien mir zuerst einiges Licht über das Vergnügen zu werfen, das er in dem Theater der Marionetten 45 zu finden vorgegeben hatte. Inzwischen ahndete ich bei weitem die Folgerungen noch nicht, die er späterhin daraus ziehen würde.

Ich fragte ihn, ob er glaube, dass der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse? Er erwiderte, dass wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne. Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen. Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*; und er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzte*.

Ich erwiderte, dass man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt. Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel. Inzwischen glaube er, dass auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, dass ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelst einer Kurbel, so wie ich es mir gedacht, hervorgebracht werden könne. Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst würdige. Nicht bloß, dass er sie einer höheren Entwicklung für fähig halte: er scheine sich sogar selbst damit zu beschäftigen. Er lächelte, und sagte, er getraue sich zu behaupten, dass wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelst derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgendein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande wäre. Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben? Ich sagte, nein: dergleichen wäre mir nie vor Augen gekommen.

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, dass diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. – Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.

Ich äußerte, scherzend, dass er ja, auf diese Weise, seinen Mann gefunden habe. Denn derjenige Künstler, der einen so merkwürdigen Schenkel zu bauen imstande sei, würde ihm unzweifelhaft auch eine ganze Marionette, seinen Forderungen gemäß, zusammensetzen können.

Wie, fragte ich, da er seinerseits ein wenig betreten zur Erde sah: wie sind denn diese Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit desselben zu machen gedenken, bestellt? Nichts, antwortete er, was sich nicht auch schon hier fände; Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäße Anordnung der Schwerpunkte. Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde? Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, dass sie sich niemals *zierte*. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlecht- hin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht. Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen. Solche Missgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. Ich lachte. – Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist. Doch ich bemerkte, dass er noch mehr auf dem Herzen hatte, und bat ihn, fortzufahren. Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, dass sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanz

entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entrechats und Pirouetten, zu Hülfe käme? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen lässt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. Ich sagte, dass, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, dass in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers. Er versetzte, dass es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen. Ich erstaunte immer mehr, und wusste nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte. Es scheine, versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, dass ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wie viel weniger über die letzte, sprechen.

Ich sagte, dass ich gar wohl wüsste, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet. Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden. – Doch, welche Folgerungen, setzte ich hinzu, können Sie daraus ziehen? Er fragte mich, welchen Vorfall ich meine? Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, dass wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguss der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welche Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei

es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, missglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen – was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: – Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte. – Bei dieser Gelegenheit, sagte Herr C... freundlich, muss ich Ihnen eine andere Geschichte erzählen, von der Sie leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört.

Ich befand mich, auf meiner Reise nach Russland, auf einem Landgut des Herrn v. G..., eines livländischen Edelmanns, dessen Söhne sich eben damals stark im Fechten übten. Besonders der ältere, der eben von der Universität zurückgekommen war, machte den Virtuosen, und bot mir, da ich eines Morgens auf seinem Zimmer war, ein Rapier an. Wir fochten; doch es traf sich, dass ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel. Halb scherzend, halb empfindlich, sagte er, indem er das Rapier aufhob, dass er seinen Meister gefunden habe: doch alles auf der Welt finde den seinen, und fortan wolle er mich zu dem meinigen führen. Die Brüder lachten laut auf, und riefen: Fort! fort! In den Holzstall herab! und damit nahmen sie mich bei der Hand und führten mich zu einem Bären, den Herr v. G..., ihr Vater, auf dem Hofe auferziehen ließ.

Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. Ich wusste nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah; doch: stoßen Sie! stoßen Sie! sagte Herr v. G..., und versuchen Sie, ob Sie ihm eins beibringen können! Ich fiel, da ich mich ein wenig von meinem Erstaunen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; der Bär machte eine ganz kurze

Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, dass der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. Glauben Sie diese Geschichte?

Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wie viel mehr Ihnen! Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.

Heinrich von Kleist:

A marionettszínházról

1801-ben, mikor M...-ban töltöttem a telet, ott a parkban egyik este C... úrra akadtam, az opera első táncosára, aki akkoriban szerződött a városba, s ritka módon megkedveltette magát a publikummal.

Megemlítettem neki, hogy több ízben láttam őt a piacon összeácsolt marionettszínházban, hol énekes-táncos, rövid drámai bohózatokat adnak a pór nép mulattatására, s hogy ezen igencsak elcsudálkoztam.

C... úr kijelentette, hogy ő bizony örömét leli a marionettek pantomimikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszerinte, ha egy táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egy és mást tanulhat.

Mivel ez nem hangzott afféle légből kapott társalgási ötletnek, odatelepedtem C... úr mellé, hogy mondaná el, mire alapozza olyannyira meghökkentő állítását.

C... úr megkérdezte, láttam-e, milyen kecsesen mozogtak a bábuk, kivált a kisebbek, tánc közben.

Mi tagadás, takarosabban azt a négy parasztlegényt s gyors ütemű táncukat Teniers sem festette volna meg.

Faggatni kezdtem C... urat a marionettek szerkezete felől, hogy lehet őket anélkül, hogy szálak miriádjait összefognánk, igazgatni, s a bábu tagjainak, ízeinek minden mozdulatát a közös mozgás, a tánc ritmusának alárendelni?

Ne úgy képzeljem a dolgot, mondta C... úr, mintha a gépész percről percre s mozdulatról mozdulatra egyenként húzná-vonná a bábu tagjait.

Megvan ugyanis, mondta, minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a bábu testének belsejében vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges ingák módján automatikusan engedelmeskednek.

Hozzátette, hogy a művelet igen egyszerű; hogy a végtagokat már a súlypont legkisebb mértékű egyenes vonalú eltolása is körző mozgásokra készíti; s hogy gyakran

előfordul, hogy egy véletlen kis lökés olyasféle ritmikus mozgásba lendíti az egész bábut, mely beillene akár táncnak is.

Most kezdett végre derengeni bennem valami sejtése annak az örömnak, melyre C... úr, saját bevallása szerint, a marionett-színházban szokott rálelni. De hogy ebből milyen következtetésre jut még, arról halvány fogalmam sem volt.

Megkérdeztem, véleménye szerint jó-e, ha a bábuk mozgató gépész maga is táncos vagy legalábbis fogalommal bír a táncbeli szépről.

Azt felelte, hogy ha egy művelet mechanikailag könnyen végezhető, abból még nem következik, hogy nem kell hozzá érzés.

A súlypont mozgásvonala, igaz, nagyon egyszerű, s úgy hiszi, többnyire elsőrendű görbület, vagyis egyenes. Ha meg másodrendű, olyankor is legfőljebb csak ellipszis, az pedig amúgy is az emberi test végződéseinek számára (az ízületek miatt) legtermészetesebb mozgásforma, a gépésznek nem nagy boszorkányság tehát számon tartani.

Más szempontból viszont ugyanez a vonal éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert ez a vonal nem más, mint a táncos lelkének az útja, mely útra, ezt nem kétli, sehogy másként nem találhat rá a gépész, csak úgy, ha belehelyezi magát a marionett súlypontjába, más szóval, ha táncol.

Az feleltem, hogy énelőttem a gépész tevékenységét meglehetősen lélektelennek festették le: olyasminek, mint amilyen a kintorna tekerőkarjának forgatása.

Szó sincs róla, válaszolta C... úr. A gépész ujjainak mozgása a hozzájuk erősített bábu mozgásához nagyon is mívesen viszonylik, olyasformán, mint logaritmusához a szám vagy a hiperbolához az aszimptota.

Hanem úgy gondolja C... úr, hogy a marionett megszabadítható a léleknek ettől a maradék jelenlététől is; hogy tánca maradéktalanul alárendelhető a mechanikának, s megvalósítható, pontosan úgy, amint én képzeltem, egy forgatókar segítségével.

Különösöltem kissé, hogy C... úr ekkora figyelmet szentel ennek a tömegszórakoztatásra termelt fattyúművészetnek; nemcsak hogy alkalmasnak véli valamiféle magasabb rendű fejlődésre, de mintha maga fáradozna is ezen.

C... úr elmosolyodott és azt mondta, meri állítani, hogy ha valamelyik ezermester építene neki egy olyan marionettet, mely megfelel az általa támasztott igényeknek, hát azzal a marionettel olyan tökéletes táncot lehetne járatni, hogy azt soha élő táncos utána nem csinálná, nemhogy ő, de maga Vestris sem.

Hallotta ön hírét, kérdezte, mivel némán, szemlesütve ültem, azoknak a mechanikai művégtagoknak, amelyeket angol mesterek készítenek olyan szerencsétlenek számára, kiknek töből hiányzik a lába?

Azt mondtam, nem: soha ilyesmit nem láttam.

Kár, mondta C... úr, mert ha én most kijelentem önnek, hogy azok a szerencsétlenek a múltbakkal táncolnak, ön, már-már attól tartok, kételkedni fog a szavamban. – Pedig ha még csak táncolnának! Mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan nyugalommal, könnyedséggel viszik végbe, s olyan bájjal, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete tőle.

Tréfásan megjegyeztem, hogy hiszen akkor máris emberére talált. Mert aki olyan különleges múltbákat képes szerkeszteni, annak minden bizonnyal futja egy, a C... úr igényeinek megfelelő teljes marionettre is a tudományából.

Melyek, kérdeztem, mivel némiképp kedveszegetten a földet mustrálta, melyek volnának azok a különös erények, amikkel annak a marionettnek rendelkeznie kell?

Semmi olyan, válaszolta C... úr, mit az imént emlegetett bábuinkban is meg ne találánk; arányosság, mozgékonyosság, könnyedség – csak éppen valamivel nagyobb mértékben; főként pedig a súlypontoknak természetük szerinti jobb elosztása.

És mi volna e bábu előnye az élő táncosokkal szemben?

Az előnye? Derék barátom, ez elsőbben is egy mínusz, nevezetesen hogy nem tud szenvelegni. A szenvelgés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (vis motrix) a testnek valamely más pontjában tartózkodik, nem az érintett súlypontban. Ha mármost a gépész, drót vagy zsineg útján, csak e súlyponthoz fér hozzá, így csak a megmozdított súlypont hatáskörébe eső rész mozdul, míg a többi rész nem egyéb a nehézkedésnek alávetett élettelen ingánál. Ezt a ritka erényt pedig a legtöbb eleven táncosban hiába is keresnénk.

Figyelje meg csak egyszer P... kisasszonyt Daphné szerepében, folytatta, mikor Apollón elől menekülve hátrapillant üldözőjére: lelkét a keresztcsigolyák közé rekeszti; jó mélyen előrehajlik, mint a Bernini iskolájában kitanult najád, hogy azt hinné az ember, hányni készül. Nézze meg az ifjú F... urat mint Parist a három istennő körében, mikor odanyújtja Venusnak az almát: az ő lelke (förtelen rágondolni is) a könyökében van.

Ezek végzetszerű mozgászavarok, szakította félbe magát C... úr, azóta, hogy a tudás fájáról ettünk. De az Éden le van lakalva és mögöttünk ott a kerub; körbe kell hát kerülnünk a világot, hátha találunk egy hátsó kiskaput.

Nevettem. Persze, gondoltam, nem veszhet el ott a lélekjelenlét, ahol lélek nincs. De barátomnak volt mit mondania még, ezt éreztem, biztattam hát, hogy folytassa.

Továbbá az az előnyük is megvan ezeknek a bábuknak, hogy antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a tánccal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza. Szegény jó C... bizonyosan sokért nem adná, ha kevesebbet nyomna hatvan fonttal, vagy ha segítségül vehetne entrechat-ihoz és pirrouettjeihez egy hatvanfontos ellensúlyt. A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb.

Mondtam, hogy bármily káprázatosan képviselje paradoxona ügyét, azt azért nem hiteti el velem, hogy egy mechanikus bábu anatómiájában több báj rejlik, mint az emberi testben.

C... úr kijelentette, hogy az ember báj dolgában a bábút nemhogy fölülmúlja, de még csak föl sem éri. A holt anyaggal ebben csak egy isten versenyezhet; itt kulcsolódik egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége.

Ámulva hallgattam barátomnak e különös megállapítását, s szólni sem bírtam.

C... úr szippantott egyet a tubákjából, majd megjegyezte, hogy én, úgy látszik, nem olvastam elég figyelmesen Mózes első könyvének harmadik fejezetét: s aki az emberiség

fejlődésének ezt az első szakaszát nem ismeri, azzal bajosan lehet a későbbiekről, kivált a legutolsóról beszélni.

Azt mondtam, hogy nagyon is jól tudom, micsoda dülást vihet véghez az ember természetes gráciájában a tudat. Ismertem én egy fiatalembert, s az a fiatalember egyetlen megjegyzésem hallatán, úgyszólván a szemem láttára veszítette el ártatlanságát, mely ártatlanság paradicsomát aztán, minden elképzelhető igyekezet dacára, többé soha nem találta meg. – Csak azt szeretném tudni, fűztem hozzá, hogy ön ebből miféle következtetésre juthat?

C... úr előbb hallani kívánta a történetet.

Van vagy három éve, kezdtem mesélni, hogy fürödni voltam egy fiúval, akinek akkoriban egész lényéből áradt valami csodálatos báj. Tizenhatodik évében járt, még inkább sejteni lehetett csak rajta, mintsem látni első jeleit az asszonyi kedvezés keltette hiúságnak. Történetesen akkoriban láttuk Párizsban a Tövishúzó; a szobor másolata ismert, a legtöbb német gyűjteményben megvan. Ezt a szobrot hozta emlékezetébe a falitükör, melybe akkor talált belenézni, mikor lábát, hogy megtörölje, föltette a székre; mosolyogva újságolta, micsoda fölfedezést tett. Igazság szerint magam is ugyanabban a pillanatban ugyanarra a fölfedezésre jutottam, mint ő; mégis, azért-e, hogy gráciája biztonságát próbára tegyem, azért-e, hogy hiúságának némi gátat vessek: nevetve azt mondtam: –képzeld! A fiú elvörösödött, s másodszor is föltette a lábát; de a mozdulat, mint várható volt, ezúttal nem sikerült. Zavarában megpróbálta harmadszor, aztán negyedszer és még vagy tízszer: nem és nem! Azt a mozdulatot nem bírta megismételni – mit is beszélek? Hiszen ami mozdulatot viszont végzett, abban mindben volt valami olyannyira komikus, hogy csak ügyel-bajjal tudtam magamba fojtani a nevetést: – Attól a naptól, mintegy attól a perctől fogva a fiatalember felfoghatatlan átalakulást élt meg. Naphosszat a tükör előtt állt, míg legutolsó varázsa is el nem hagyta. Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő láthatatlan vashálóba kerítette taglejtései szabad játékát, s alig esztendő múlva nyoma sem volt már a szívet-szemet örvendeztető régi kellemnek. Ma is él még valaki, aki látta e különös és szerencsétlenséget esetet, s tanúsíthatná, hogy szóról szóra úgy volt, amint mondtam. –

Van egy történetem nekem is, mely éppen ide vág – mondta C... úr kedvesen, majd megérti, ha elmondom, hogy miért.

Útban Oroszország felé Livóniában vendégeskedtem, von G... úr birtokán, kinek fiai szorgalmasan gyakorolták magukat a vívásban. Az idősebbik, aki akkor tért meg éppen egyetemi tanulmányaiból, s kiváltképpen virtuóza volt a kardnak, egyik reggel, midőn szobájába látogattam, kihívott egy fordulóra. Történt pedig, hogy kettőnk közül én vívtam ügyesebben, s ellenfelem zavarát szenvedélye is fokozta még; az én kezemből majd minden szúrás talált, az ő kezéből a kard végül a szoba sarkába repült. A fiatalember, miközben lehajolt a kardért, félig tréfásan, félig sérelmesen csengő hangon megjegyezte, hogy immár mesterére talált bennem: de mivel a világon mindennek, a mesternek is akad mestere, ő most odavezet engem ahhoz, ki az én mesterem lesz. A két fivér nagyot kacagott erre. Nosza, gyerünk le a fásfészerbe! mondták, s már vittek is kézen fogva le az udvarra, ahol von G... úr, az édesapjuk, egy medvét nevelt.

A medve, mikor álmélkodva odaléptem hozzá, hátsó lábán állt, hátát nekivetve a palánknak, melyhez odaláncolták, jobb mancsát ütésre készen tartotta, s egyenest a szemem közé nézett: ez volt az ő vívó alapállása. Nem tudtam, szembe találván magam e szokatlan ellenféllel, hogy álmodom-e vagy mi, de aztán már hallottam is: „rajta, gyerünk, támadjon!”, von G... úr buzdítását: „lássuk, eltalálja-e! Én erre, felocsúdván ámulatomból, támadtam; a medve, hatalmas mancsának alig észrevehető kis mozdulatával, elhárította a döfést. Másodjára hamis lépéssel próbálkoztam; erre meg sem rezdült. Újra támadtam, oly hirtelen kitöréssel, hogy ha ellenfelem ember, annak biztosan bevitem volna a találatot: a medve, mancsának egészen rövid kis mozdulatával, hárított. Most aztán majdhogynem úgy voltam, mint előbb az ifjú von G... Zavaromat a medve komolysága is fokozta még; döfést váltogattam fintával, csurgott rólam a veríték: hasztalan! A medve minden döfésemet kivédte, a cselezéseket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes!) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor imitáltam csak a szúrást, nem mozdult.

Elhiszi?

Mi az, hogy elhiszem! lelkendeztem, ezt a történetet bárki jöttment idegennek is, nemhogy önnek, annyira valószínű!

Akkor hát, drága barátom, mondta C... úr, birtokában van mindannak, ami ahhoz kell, hogy megértsen. Látni való, ugye, hogy mennél jobban sötétül és halványul a szerves

világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne. – De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.

Akkor hát, kérdeztem szórakozottan, ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a büntelenség állapotába visszaessünk?

Hát igen, mondta C... úr, ez lesz az utolsó fejezete a világ történetének.

Petra-Szabó Gizella fordítása

Heinrich von Kleist:

A marionettszínházról

1801-ben, mikor az M... nevű városban töltöttem a telet, ott a parkban egyik este C... úrra akadtam, az opera első táncosára, aki akkoriban szerződött ebbe a városba, s rendkívüli módon örömet szerzett a publikumnak.

Megemlítettem neki, hogy több ízben láttam őt a piacon összeácsolt marionettszínházban, hol a pórnép kedvére való énekes-táncos, rövid drámai bohózatokat adnak, s hogy ezen igencsak elcsodálkoztam.

C... úr biztosított affelől, hogy ő igenis sok örömét leli e bábok pantomimikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszierinte, ha egy táncos tanulni akar, hát azoktól a bábuktól egy és mást tanulhat.

Mivel ez nem hangzott afféle légből kapott társalgási ötletnek, odatelepedtem C... úr mellé, hogy mondaná el, mire alapoz egy ily mértékben meghökkentő, különös állítást.

Megkérdezett, nem találtam-e valójában a bábok, kivált a kisebbek tánc közbeni mozgását nagyon is kecsesnek.

Ilyen körülmények között nem tagadhattam le. Egy négy parasztból álló csoportot, akik a rondó gyors taktusára táncoltak takarosabban szebben Teniers sem tudta volna megfesteni.

E figurák mechanikai működése felől érdeklődtem, és hogy hogyan volna lehetséges egyes tagjaikat, s azok pontjait – anélkül, hogy szálak miriádjait tekernénk az ujjaink köré – úgy igazgatni, ahogy azt a mozgás vagy a tánc ritmusa megköveteli?

Azt válaszolta, hogy nem úgy kell ezt elképzelnem, mintha minden egyes tag, a tánc eltérő pillanataiban a mechanikus által egyesével lenne beállítva és meghúzva.

Minden mozdulatnak van ugyanis, állította, egy súlypontja; elegendő ezt, a figura belsejében, vezérelni; a végtagok, akárha ingák volnának, egyáltalán bármilyen beavatkozás nélkül egyfajta mechanikus módon, maguktól követik azt.

Hozzátette, hogy a mozgás igen egyszerű volna; hogy minden alkalommal, amikor a súlypontot *egyenes vonalban* elmozdítják, a végtagok *görbét* írnak le; s hogy gyakran okoz megrendülést, hogy egy pusztán véletlen folytán, az Egész már egy olyasféle ritmikus mozgásba jön, amely a tánchoz hasonló.

Ez a megjegyzés tűnt először megvilágítani azt az élvezetet, amelyet ő a marionettek színházában vélt megtalálni. De hogy ebből milyen következtetésre jut még, arról halvány fogalmam sem volt.

Megkérdeztem, úgy tartja-e, hogy az e bábokat irányító masinisztának magának is táncosnak kell lennie, vagy legalábbis fogalommal kell rendelkeznie a táncbeli szépről.

Azt felelte, hogy abból, ha egy művet a maga mechanikai vonatkozásában könnyűnek bizonyul, még nem következik, hogy egyáltalán, bármiféle érzékenység nélkül kivitelezhető lenne.

A vonal, amelyet a súlypontnak le kell írnia, igaz, nagyon egyszerű, s úgy hiszi, a legtöbb esetben egyenes. Azokban az esetekben pedig, ahol görbe, görbületének törvénye legalább első, legfeljebb másodrendűnek tűnik; és ez utóbbi esetben is mindössze elliptikus, az pedig a mozgás azon formája, amely az emberi test élei számára (az ízületek miatt) egyáltalán természetes, és ily módon a gépésznek sem nagy művészet lerajzolni.

Egy másik oldalról közelítve viszont ez a vonal éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert hiszen nem más, mint a *táncos lelkének útja*, és kétli, hogy erre másként is rá lehetne találni, mint azáltal, hogy a gépész a marionett(ek) súlypontjába helyezi magát, azaz, más szóval, *táncol*.

Az feleltem, hogy ez a fajta tevékenység bennem meglehetősen szellemtelenként élt festették le: olyasminek, akár csak – amit egy lantos játszik – egy tekerőkart forgató lantművész játéka.

Semmiképpen, válaszolta. Ujjainak mozdulatai sokkalta inkább az azokhoz erősített bábok mozgásához meglehetősen összetett módon viszonyul, olyasformán, mint a szám logaritmusaihoz vagy az aszimptota a hiperbolához.

Hanem úgy hiszi, hogy a szellem e végső törése, amelyről beszélt, a marionettekből el lett távolítva, hogy táncuk teljes egészében a mechanikus erők birodalmába átjátszható és egy forgatókar közbenjárásával úgy, amint én azt magamnak elgondoltam.

Kifejeztem csodálkozásomat aziránt, micsoda figyelemre méltatja ezt az egy szép művészet a sokaság számára kitalált játékmódját. Nem pusztán, hogy alkalmasnak véli azt egy magasabb fejlődésre: ő maga is úgy tűnik, mint akit ez foglalkoztat.

C... úr elmosolyodott és azt mondta, meri állítani, hogy ha valamelyik ezermester építene neki egy olyan marionettet, mely megfelel az általa támasztott igényeknek, hát azzal a marionettel olyan tökéletes táncot lehetne járatni, hogy azt soha élő táncos utána nem csinálná, nemhogy ő, de maga Vestris sem.

Hallotta ön hírét, kérdezte, mivel némán, szemlesütve ültem, azoknak a mechanikai művétagoknak, amelyeket angol mesterek készítenek olyan szerencsétlenek számára, kiknek töből hiányzik a lábszára, mert elvesztették azt?

Azt mondtam, nem: soha ilyesmit nem láttam.

Kár, mondta C... úr, mert ha én most kijelentem önnek, hogy azok a szerencsétlenek a múltbukkukal táncolnak, ön, már-már attól tartok, kételkedni fog a szavamban. – Pedig ha még csak táncolnának! Mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan nyugalommal, könnyedséggel viszik végbe, s olyan bájjal, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete tőle.

Tréfásan megjegyeztem, hogy hiszen akkor máris emberére talált. Mert aki olyan különleges múltbukat képes szerkeszteni, annak minden bizonnyal futja egy, a C... úr igényeinek megfelelő teljes marionettre is a tudományából.

Melyek, kérdeztem, mivel némiképp kedveszegetten bámulta a földet, melyek volnának azok a különös erények, amikkel annak a marionettnek rendelkeznie kell?

Semmi olyan, válaszolta C... úr, mit az imént emlegetett bábuinkban is meg ne találánk; arányosság, mozgékonyaság, könnyedség – csak éppen valamivel nagyobb mértékben; főként pedig a súlypontoknak természetük szerinti jobb, arányosabb elosztása.

És mi volna e bábu előnye az élő táncosokkal szemben?

Az előnye? Derék barátom, ez elsőbben is egy mínusz, nevezetesen hogy nem tud szenvelegni. A szenvelgés oka ugyanis mindig az, hogy mozdulat közben a lélek (vis motrix) a testnek valamely más pontjában tartózkodik, nem az érintett súlypontban. Ha mármost a gépész, drót vagy zsineg útján, csak e súlyponthoz fér hozzá, így csak a megmozdított súlypont hatáskörébe eső rész mozdul, míg a többi rész nem egyéb a nehézkedésnek alávetett élettelen ingánál. Ezt a ritka erényt pedig a legtöbb eleven táncosban hiába is keresnénk.

Figyelje meg csak egyszer P... kisasszonyt Daphné szerepében, folytatta, mikor Apollón elől menekülve hátrapillant üldözőjére: lelkét a keresztcsigolyák közé rekeszti; jó mélyen előrehajlik, mint a Bernini iskolájában kitanult najád, hogy azt hinné az ember, háynyi készül. Nézze meg az ifjú F... urat mint Parist a három istennő körében, mikor odanyújtja Venusnak az almát: az ő lelke (rágondolni is rémisztő) a könyökében van.

Ezek végzetszerű mozgászavarok, szakította félbe magát C... úr, azóta, hogy a tudás fájáról ettünk. De az Éden le van lakalva és mögöttünk ott a kerub; körbe kell hát kerülnünk a világot, hátha találunk egy hátsó kiskaput.

Nevettem. Persze, gondoltam, nem veszhet el ott a lélekjelenlét, ahol nincs lélek. De barátomnak volt mit mondania még, ezt éreztem, biztattam hát, hogy folytassa.

Továbbá az az előnyük is megvan ezeknek a bábuknak, hogy antigravitánsak. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a tánccal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza. Szegény jó C... bizonyosan sokért nem adná, ha kevesebbet nyomna hatvan fonttal, vagy ha segítségül vehetne entrechatihoz és pirrouettjeihez egy hatvanfontos ellensúlyt. A bábuk viszont, akár a tündérek, pusztán elrugaszkodási felületnek használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk talpunkkal a talajon, s rajta támaszkodva pihenünk tánc közben: mely mozzanat maga nyilván nem tánc, hanem olyan szükséges rossz, mit mennél inkább eltüntetünk, annál jobb.

Mondtam, hogy bármily káprázatosan képviselje paradoxona ügyét, azt azért nem hiteti el velem, hogy egy mechanikus bábu anatómiájában több báj rejlik, mint az emberi testben.

C... úr kijelentette, hogy az ember báj dolgában a bábút nemhogy fölülmúlja, de még csak föl sem éri. A holt matériával ebben csak egy isten versenyezhet; itt kulcsolódik egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége.

Ámulva hallgattam barátomnak e különös megállapítását, s szólni sem bírtam.

C... úr szippantott egyet a tubákjából, majd megjegyezte, hogy én, úgy látszik, nem olvastam elég figyelmesen Mózes első könyvének harmadik fejezetét: s aki az emberiség fejlődésének ezt az első szakaszát nem ismeri, azzal bajosan lehet a későbbiekről, kivált a legutolsóról beszélni.

Azt mondtam, hogy nagyon is jól tudom, micsoda dülást vihet véghez az ember természetes gráciájában a tudat. Ismertem én egy fiatalembert, s az a fiatalember egyetlen megjegyzésem hallatán, úgyszólván a szemem láttára veszítette el ártatlanságát, mely ártatlanság paradicsomát aztán, minden elképzelhető igyekezet dacára, többé soha nem találta meg. – Csak azt szeretném tudni, fűztem hozzá, hogy ön ebből miféle következtetésre juthat?

C... úr előbb hallani kívánta a történetet.

Van vagy három éve, kezdtem mesélni, hogy fürödni voltam egy fiúval, akinek akkoriban egész lényéből áradt valami csodálatos báj. Tizenhatodik évében járt, még inkább sejteni lehetett csak rajta, mintsem látni első jeleit az asszonyi kedvezés keltette hiúságnak. Történetesen akkoriban láttuk Párizsban a Tövishúzót; a szobor másolata ismert, a legtöbb német gyűjteményben megvan. Ezt a szobrot hozta emlékezetébe a falitükör, melybe akkor talált belenézni, mikor lábát, hogy megtörölje, föltette a székre; mosolyogva újságolta, micsoda fölfedezést tett. Igazság szerint magam is ugyanabban a pillanatban ugyanarra a fölfedezésre jutottam, mint ő; mégis, azért-e, hogy gráciája biztonságát próbára tegyem, azért-e, hogy hiúságának némi gátat vessek: nevetve azt mondtam: –képzeld! A fiú elvörösödött, s másodszor is föltette a lábát; de a mozdulat, mint várható volt, ezúttal nem sikerült. Zavarában megpróbálta harmadszor, aztán negyedszer és még vagy tízszer: nem és nem! Azt a mozdulatot nem bírta megismételni – mit is beszélek? Hiszen ami mozdulatot viszont végzett, abban mindben volt valami olyannyira komikus, hogy csak ügyel-bajjal tudtam magamba fojtani a nevetést: – Attól a naptól, mintegy attól a perctől fogva a fiatalember felfoghatatlan átalakulást élt meg. Naphosszat a tükör előtt állt, míg legutolsó varázsa is el nem hagyta. Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő láthatatlan vashálóba kerítette taglejtései

szabad játékát, s alig esztendő múlva nyoma sem volt már a szívet-szemet örvendeztető régi kellemnek. Ma is él még valaki, aki látta e különös és szerencsétlenséget esetet, s tanúsíthatná, hogy szóról szóra úgy volt, amint mondtam. –

Van egy történetem nekem is, mely éppen ide vág – mondta C... úr kedvesen, majd megérti, ha elmondom, hogy miért.

Útban Oroszország felé Livóniában vendégeskedtem, von G... úr birtokán, kinek fiai szorgalmasan gyakorolták magukat a vívásban. Az idősebbik, aki akkor tért meg éppen egyetemi tanulmányaiból, s kiváltképpen virtuóza volt a kardnak, egyik reggel, midőn szobájába látogattam, kihívott egy fordulóra. Történt pedig, hogy kettőnk közül én vívtam ügyesebben, s ellenfelem zavarát ráadásul szenvedélye is fokozta; az én kezemből majd minden szúrás talált, az ő kezéből a kard végül a szoba sarkába repült. A fiatalember, miközben lehajolt a kardért, félig tréfásan, félig sérelmesen csengő hangon megjegyezte, hogy immár mesterére talált bennem: de mivel a világon mindennek, a mesternek is akad mestere, ő most odavezet engem ahhoz, ki az én mesterem lesz. A két fivér nagyot kacagott erre. Nosza, gyerünk le a fásfészerbe! mondták, s már vittek is kézen fogva le az udvarra, ahol von G... úr, az édesapjuk, egy medvét nevelt.

A medve, mikor álmélkodva odaléptem hozzá, hátsó lábán állt, hátát nekivetve a palánknak, melyhez odaláncolták, jobb mancsát ütésre készen tartotta, s egyenest a szemem közé nézett: ez volt az ő vívó alapállása. Nem tudtam, szembe találván magam e szokatlan ellenféllel, hogy álmodom-e vagy mi, de aztán már hallottam is: „rajta, gyerünk, támadjon!”, von G... úr buzdítását: „lássuk, eltalálja-e! Én erre, felocsúdván ámulatomból, támadtam; a medve, hatalmas mancsának alig észrevehető kis mozdulatával, elhárította a döfést. Másodjára hamis lépéssel próbálkoztam; erre meg sem rezdült. Újra támadtam, oly hirtelen kitöréssel, hogy ha ellenfelem ember, annak biztosan bevitem volna a találatot: a medve, mancsának egészen rövid kis mozdulatával, hárított. Most aztán majdhogynem úgy voltam, mint előbb az ifjú von G... Zavaroamat a medve komolysága is fokozta még; döfést váltogattam fintával, csurgott rólam a veríték: hasztalan! A medve minden döfésemet kivédte, a cselezési trükköket meg (s ez az, amire a világon egyetlen vívó sem volna képes!) eleve figyelmen kívül hagyta. Úgy állt, ütésre emelt manccsal, mindvégig szemtől szembe velem, mintha szememből olvasná ki lelkem szándékát, s valahányszor nem fenyegette tényleges szúrás, mert csak imitáltam azt, meg sem mozdult.

Elhiszi ezt a történetet?

Mi az, hogy elhiszem! lelkesedtem, ezt bárkinek elhinném, akár egy jöttment idegennek is, nemhogy önnek, annyira valószínű!

Akkor hát, drága barátom, mondta C... úr, birtokában van mindannak, ami ahhoz kell, hogy megértsen. Látni való, ugye, hogy mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá és elevenebbé válik a grácia benne. – De mint ahogyan a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túloldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelivé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a – mozgatható végtagokkal rendelkező – bábuban vagy az Istenben.

Akkor hát, kérdeztem szórakozottan, ismét ennünk kellene a tudás fájáról, hogy a büntelenség állapotába visszaessünk?

Hát igen, mondta C... úr, ez lesz az utolsó fejezete a világ történetének.

BIBLIOGRÁFIA

Hivatkozott irodalom

ANDERSEN, 1920.

Hans Christian Andersen: Összes mesék és történetek. Genius, Budapest, 1920. Ford. Hevesi Sándor

ARISZTOTELÉSZ, 1984.

Arisztotelész: *Politika*. Gondolat, Budapest, 1984. Ford.: Szabó Miklós

BAIRD, 1965.

Bil Baird: *The Art of the Puppet*. MacMillan Co., New York, 1965.

BARTHES, 1971.

Roland Barthes: „On Bunraku“ In *The Drama Review*. 15/2. Theatre in Asia (1971), 76–80. o.

BELFIORE, 2008.

Jean-Claude Belfiore: *Dictionnaire de Mythologie Grecque et Romaine*. Larousse, Párizs, 2006. Megj. magyarul: *A görög és a római mitológia lexikona*. A magyar kiadást szerkesztette: Karsai György. Saxum, Budapest, 2008.

BELTING, 2018.

Hans Belting: *Faces – Eine Geschichte des Gesichts*. C. H. Beck, München, 2014. Megj. magyarul Uő: *Faces – Az arc története*. Atlantisz, Budapest, 2018. Ford.: V. Horváth Károly.

BENJAMIN, 1930.

Walter Benjamin: „Lob der Puppe“ In Uő: *Kritiken und Rezensionen 1912–1931*.

BENKŐ, 2011.

Benkő Krisztián: *Bábok és Automaták*. Napkút, Budapest, 2011.

BENSKY, 2000.

Roger-Daniel Bensky: *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph, Nizet, 2000. (1971)

BOEHM, 2005.

Gottfried Boehm: *Az élő toposza. Képtörténeti és esztétikai tapasztalat*. Ford.: Kelemen Pál. In Uő: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire. Válogatott művészeti írások*. Vál. és szerk.: Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2005. 141–154. o.

BOEHM, 2010.

Gottfried Boehm: „Das Zeigen der Bilder” in Gottfried Boehm – Sebastian Egenhofer – Christian Spies (Hg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. eikones, Fink, München, 2010. 18–53. o.

BRENDENAL, 2000.

Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2000.

BRENDENAL, 2016.

Silvia Brendenal: „Die Puppe, die Figur – das Ding. Ein Blick in Vergangenheit und Gegenwart des Puppen- und Figurentheaters” In Markus Joss – Jörg Lehmann (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2016. 13–18. o.

BREUER, 2009.

Ingo Breuer (Hrsg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Metzler, Stuttgart, 2009. 152–156. o.

BUBNER, 1980.

Rüdiger Bubner: „Philosophisches über Marionetten” In *Kleist-Jahrbuch* 1980. 73–85. o.

BUSCHMEYER, 1931.

Lothar Buschmeyer: *Die ästhetischen Wirkungen des Puppenspiels*. Oppeln: Pohl, Jena, 1931.
[*Die Kunst des Puppenspiels*. Erfurt, 1930.]

CAPPELLETTO, 2011.

Chiara Cappelletto: „The Puppet’s Paradox: An organic prosthesis” In *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 59/60 (spring/autumn 2011), pp. 325–336. Published by the University of Chicago Press on behalf of the Peabody Museum of Archeology and Ethnology. 2011.

COLLODI, 1940.

Carlo Collodi: *Storia di un burattino* (1881) Megj. magyarul Uő: *Pinocchio kalandjai – Egy kis fabáb története*. Nova, Budapest, 1940. Ford.: Gáspár Miklós

CRAIG, 1994.

Edward Gordon Craig: „A színész és az Übermarionett” In *Színház*, XXVII. évf. 9. sz. 1994.
Ford.: Szántó Judit. 34–45. o.

CRAIG – HEVESI, 1991.

Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933) / The Correspondence of Edward Gordon Craig and Sándor Hevesi (1908–1933). Szerk.: Székely György. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 1991.

DABS – SANDWEG, 2018.

Annette Dabs – Tim Sandweg: *Der Dinge Stand / The State of Things. Zeitgenössisches Figuren- und Objekttheater / Contemporary Puppetry and Object Theatre*. Theater der Zeit, Berlin, 2018.

DARIDA, 2019.

Darida Veronika „Inkább a bábu? Filozófusok bábszínháza” In *Elpis*, XII. évf. 2019. 1. sz.
(Megjelenés előtt)

DELEUZE – GUATTARI, 1980.

Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Milles plateaux*. Minuit, Paris, 1980. 9–37. o.

DESCARTES, 1993.

René Descartes: *Értekezések a módszerről*. Ikon, Budapest, 1993. Ford. Szemere Samu, Szerk. és Jegyz.: Boros Gábor

DESCARTES, 1994.

René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*. Atlantisz, Budapest, 1994. Ford. Boros Gábor

DIDEROT, 1966.

Denis Diderot: *Színészparadoxon*. Magyar Helikon, Budapest, 1966. 7–98. o. Ford.: Görög Livia

DÓZSAI, 1997.

Dózsai Mónika: „Mechanisches Ding. Heinrich von Kleist A marionettszínházról című írásának interpretációiról.” In *Enigma* 11-12. szám (1997) 54–79. o.

EICHLER, 1937.

Fritz Eichler: *Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels*. [Phil. Diss. Univ. München, 1936.] Emsdetten: Lechte, München, 1937.

FEHRENBACH, 2003.

Frank Fehrenbach: „Lebendigkeit“ In Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. J.B. Metzler, Stuttgart, 2003. 222–227. o.

FIGAL, 2010.

Günter Figal: „Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren” In: BOEHM – EGENHOFER – SPIES, 2010. 55–72. o.

FEISEL, 2016.

Florian Feisel: „Raus aus der Mitte! Wie das Verschieben des Schwerpunktes Platz für fremde Körper schafft” In JOSS – LEHMANN, 2016. 264–282. o.

FÖLDÉNYI, 2012.

Földényi F. László: „A Halál és az Über-Marionett. Edward Gordon Craig Über-Marionett-elmélete” In *Jelenkor*, 2012/1. 1345–1351. o.

FRANCIS, 2012.

Penny Francis: *Puppetry: A Reader in Theatre Practice*. Palgrave Macmillan, New York, 2012.

FREUD, 2001.

Sigmund Freud: „A kísértetiesről” [Ford.: Bókay Antal és Erős Ferenc] In *Sigmund Freud művei IX. Művészeti írások*. Szerk.: Erős Ferenc. Filum, Budapest, 2001. 245–281. o.

GAUDIN, 2007.

Claude Gaudin: *La marionnette et son théâtre. Le „théâtre” de Kleist et sa postérité*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

GERVAIS, 1947.

André-Charles Gervais: *Marionnettes et marionnettistes de France*. Bordas, Paris, 1947.

GILLES, 1981.

Annie Gilles: *Le jeu de la marionnette*. Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1981.

GOFFMAN, 2000.

Erving Goffman: *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, 1959. Megj. magyarul Uő: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Thalassa Alapítvány és Pólya kiadó, 2000. Ford.: Berényi Gábor

GOMBRICH, 1982.

Ernst Hans Josef Gombrich: „Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form” In L. L. Whyte (Ed.): *Aspect of Form*. Indiana University Press. Bloomington, 1951. 209–224. o. Megj. magyarul „Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei” In *A sokarcú kép. Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*. Szerk.: Horányi Özséb. Typotex, Budapest. 1982. 23–40. o. Ford.: Rohonczy Katalin

GRAHAM, 1997.

Ilse Graham: „Concerning the Theology of Puppets: ‘Über das Marionettentheater’” In Uő: Heinrich von Kleist – Word into Flesh: A poet’s Quest for the Symbol. Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1977. 11–26. o. Magyarul ld: Uő: „A bábu teológiájáról: Über das Marionettentheater” In Enigma 11-12. sz. 1997. 111–124. o. Ford. Sajó Sándor

FONTENELLE, 2005.

Fontenelle: *Beszélgetések a világok sokaságáról*. Utószó és jegyzetek: Fehér Márta. Helikon Kiadó, Budapest, 2005. Ford.: Lakatos Mária

GUTH, 2016.

Guth Holda: „Gondolatok a marionettszínházról” In *Art Limes* (2016.5) Báb-tár XXIII. szám 45–55. o.

HEGGEN, 1997.

Claire Heggen: „Wo Körper und Objekt sich kreuzen”. In *Das andere Theater*, Nr. 26. (1997) 5–9. o.

HEIDEGGER, 1989.

Martin Heidegger: *Lét és idő*. Osiris, Budapest, 1989. Ford.: Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István, Vajda Mihály

HEVESI, 1908.

Hevesi Sándor: *A színjátszás művészete*. Stampfel-féle Könyvkiadóhivatal, Budapest, 1908.

HOBBS, 1999.

Thomas Hobbes: *Leviatán vagy az egyházi és világi állam anyaga, formája és hatalma*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1999. Ford.: Vámosi Pál

HOFFMANN, 1997.

E. T. A. Hoffmann: „Der Sandmann” (1816) In Uő: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3. Aufbau, Berlin/Weimar, 9–48. o. Megj. magyarul „A homokember” In Uő: *Az arany virágcserep, A homokember, Scudery kisasszony*. Európa, Budapest, 1997.

HORVÁTH, 2007.

Horváth Géza: *A tudat zsákutcája. Tanulmányok az újabb kori német irodalomból.* Budapest, 2007.

HOUDART, 2004.

Dominique Houdart (éd.): *Les rituels de la marionnette.* Publication de la journée d'études dirigée par Dominique Houdart, Musée Gadagne, Lyon, 2003. Rencontres de Gadagne, Lyon, 2004.

JELES, 2006.

Jeles András: „Levél a »Téli utazás« c. produkció színészeihez” In Uő: *Teremtés, lidércnyomás.* Kijárat, Budapest, 2006. 141–145. o.

JENTSCH, 1906.

Ernst Jentsch: „Zur Psychologie des Unheimlichen” In Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift 8 (1906), 22. o. sk.

JOSS – LEHMANN, 2016.

Markus Joss – Jörg Lehmann (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater.* Theater der Zeit, Berlin, 2016. Ld. magyarul: *A dolgok színháza.* Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2019. Ford.: Drozdik Bianka, Lázár Helga, Szilágyi Bálint. (Megjelenés előtt)

JURKOWSKI, 1980.

Henryk Jurkowski: „A báb mint esztétikai és társadalmi fenomén” In Tarbay Ede: *Bábesztétikai Szöveggyűjtemény.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1980. 54–63. o.

JURKOWSKI, 1988.

Henryk Jurkowski: *Aspects of the puppet theater. Puppetry as a Theoretical Art,* Puppet Centre Trust, London, 1988.

KANTOR, 1994.

Tadeusz Kantor: *Halálszínház*. Vál.: Király Nina, Szerk.: Beke László és Király Nina. Prospero Könyvek. Budapest/Szeged, 1994.

KAPLIN, 2001.

Stephen Kaplin: „A Puppet Tree. A Model for the Field of the Puppet Theatre”. In John Bell (ed.): *Puppets, Masks and Performing Objects*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2001. 18–25. o.

KARINTHY, 2012.

Karinthy Frigyes: „Naplóm az olasz bábszínházról” In *Pesti Napló*, 1927. október 30. 37. o. Újra megjelent In Galántai Csaba (Szerk.): *A Vitéz László Színházától a Nemzeti Bábszínháig. Magyar Bábművészeti Antológia*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2012. 61–63. o.

KAVRAKOVA-LORENZ, 1989.

Konstanza Kavrakova-Lorenz: *Das Puppenspiel als synergetische Kunstform – Erkundungen über die Dialektik von Bildgestalt und Darstellungskunst im kommunikativen Gestaltungsprozeß des Puppenspielers*. [Phil. Diss. Humboldt-Univ. zu Berlin] Berlin, 1986. In Manfred Wegner (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Prometh, Köln, 1989. 230–241. o.

KAVRAKOVA-LORENZ, 2000.

Konstanza Kavrakova-Lorenz: „Das Theaterspiel der Dinge. Vom Animationsprozess” In Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2000. 70–73. o. Megj. magyarul: „A dolgok színháza. Az animáció folyamatáról” In *Art Limes Báb-tár* XXXI. szám (2019.1) 67–69. o.

KÉKESI KUN, 2015.

Kékesi Kun Árpád: „Nagyon más hasonmás. A double 2013. és 2014. évi számairól” In *Art Limes. Báb-tár*. XX. (2015) 51. szám, 115–119. o.

KLEIST, 1810.

Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. Studienausgabe. Reclam Verlag, Stuttgart, 2013. 9–17. o.

KLEIST, 2013.

Heinrich von Kleist: „A marionettszínházról” In ő: *Próza*. Szerk.: Földényi F. László. Kalligram, Pozsony, 2013. 321–326. o. Ford.: Petra-Szabó Gizella

KLEIST, 2000.

Heinrich von Kleist: *Levelek*. Kiad. Gond. és jegyz. kész. Földényi László. Jelenkor, Pécs, 2000.

KORDING – KNITTEL, 2003.

Heinrich von Kleist. *Neue Wege der Forschung*. Hrsg. v. Inka Kording – Anton Philipp Knittel. Darmstadt, 2003.

KNOEDGEN, 1990.

Werner Knoedgen: *Das unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Urachhaus, Stuttgart, 1990.

KOPANIA, 2016.

Kamil Kopania: „Puppentheater im Mittelalter – Neue Sichtweisen”. In Markus Joss – Jörg Lehmann (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2016. 62–68. o.

KOSZTOLÁNYI, 1927.

Kosztolányi Dezső: „Bábok” In *Nyugat*, 1927. okt. 16. 572.o. [Újra megjelent In.: Galántai Csaba (Szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházig*. Magyar Bábművészeti Antológia. Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2012. 59. o. sk.]

LÉVINAS, 1992.

Emmanuel Lévinas: „A valóság és árnyéka”. (Ford.: Babarczy Eszter) In *Nappali Ház*, 1992. / 2. sz. 3–12. o.

LÉVINAS, 1999.

Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor, Pécs, 1999. Ford.: Tarnay László

LOCH, 2009.

Kathi Loch: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Shaker, Aachen, 2009.

MAETERLINCK, 2016.

Maurice Maeterlinck: *Android színház*. In In Markus Joss – Jörg Lehmann (Hg.): *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2016.

MAKONJ, 2008.

Karel Makonj: „A báb, mint tárgy; Szubjektív és objektív” In *Art Limes* 2008.3 Báb-tár VI. sz. 101–107. o., és 108–118. o. Ford.: G. Kovács László

MERLEAU-PONTY, 2006.

Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. Ford.: Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. L'Harmattan / Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, Budapest, 2006.

MERLEAU-PONTY, 2012.

Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. L'Harmattan, Budapest, 2012.

MOLINA, 1998.

Victor Molina: *Artificial Creatures*. In Institut del Teatre (Ed.): *Escenes de l'Imaginari / Scenes of the Imaginary*. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1998.

MOLNÁR, 2013.

Objekttheater. Aufzeichnungen, Zitate, Übungen gesammelt von Gyula Molnár. Theater der Zeit, Berlin, 2013. 79. o. Ld. magyarul Uő: Tárgyszínház. Feljegyzések, idézetek, gyakorlatok Molnár Gyula gyűjtésében [Megjelenés előtt.]

MOORE, 2014.

Ken Moore: „Plato’s Puppets of the Gods: Representing the Magical, the Mystical and the Metaphysical” In *Orion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2 (Fall 2014) Published by Trustees of Boston University. 36–72. o.

MOSSOUX

Nicole Mossoux: *The body in its prolongations*. <http://mossoux-bonte.be/en/documents> (Utolsó megtekintés: 2019. 05. 25.)

MRÁZEK, 2005.

Jan Mrázek: *Phenomenology of a Puppet Theatre: Contemplations on the Art of Javanese Wayang Kulit*. KITLV Press, Leiden, 2005.

NANCY, 2010.

Jean-Luc Nancy: *Le regard du portrait* c. írásával. Megj. magyarul Uő: *A portré tekintete*. Műcsarnok, Budapest, 2010. Ford.: Seregi Tamás

NEMES, 2015.

Nemes Z. Márió: *Képalkotó elevenség*. L’Harmattan, Budapest, 2015.

NÉMETH, 1980.

Németh Antal: „A bábjátékos művészete” In Tarbay Ede (Szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1980. 14–18. o.

NÉMETH, 1921.

Németh Antal: „Wayang-játék” In *Magyar Helikon*, 1921. október 15. [Újra megjelent In Galántai Csaba (Szerk.): *A Vitéz László Színházról a Nemzeti Bábszínházig. Magyar Bábművészeti Antológia*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2012. 57–59. o.

OKAMOTO, 2000.

Hoichi Okamoto: „Die Stille der Puppen. Ein Credo” In Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Theater der Zeit, Berlin, 2000. 58. o. sk.

OVIDIUS, 1982.

Ovidius Naso: *Átváltozások*. Európa, Budapest, 1982. Ford.: Devecseri Gábor

PLASSARD, 2004.

Didier Plassard (éd.): *Les mains de lumière: Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2004.

PLATÓN, 2008.

Platón: „Törvények” In *Platón összes művei kommentárokkal*. Atlantisz, szerk. Miklós Tamás Budapest, 2008. Ford.: Bolonyai Gábor, Kövendi Dénes, Németh György

PIRIS, 2015.

Paul Piris: „The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet” In Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell (Ed.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, New York, 2015. 30–42. o.

PIRIS, 2011.

Paul Piris: *The Rise of Manipulating. The Puppet as a figure of the Other*. Phd. Central School of Drama and Speech, University of London, 2011.

PLESSNER, 2003.

Helmuth Plessner: „Zur Anthropologie des Schauspielers” In Uő: *Ausdruck und menschliche Natur*. Ges. Schriften VII. stw. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003. [Hrsg.: G. Dux é. m.] 416–417. o.

PLESSNER, 2015.

Helmuth Plessner: „A színész antropológiájáról” In *Játéktér*, 2015 / ősz. 24–31. o. Ford.: Besze Flóra

RILKE, 1907.

Rainer Maria Rilke: *Marionettentheater* In Uő: *Die Gedichte 1906 bis 1910*.

RILKE, 1990.

Rainer Maria Rilke: „Bábuk” In Uő: *Válogatott prózai művek*. Vál.: Halasi Zoltán. Európa, Budapest, 1990. 438–446. o.

RILKE, 1995.

Rainer Maria Rilke: „Vierte Duineser Elegie” In Uő: *Die Gedichte*. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1957. 641. o. sk. Megj. magyarul Uő: Versek. Ford.: Nemes Nagy Ágnes, Képes Géza, Ambrus Tibor. Ictus, Budapest 1995.

SAJÓ, 2014.

Sajó Sándor: *Majdnem minden. A megtört totalitás dialektikája*. L'Harmattan, Budapest, 2014.

SARTRE, 1997.

Jean-Paul Sartre: „A kép intencionális szerkezete” In Bacsó Béla (Szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Kijárat, Budapest, 1997. 97–141. o.

SARTRE, 2006.

Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlata*. L'Harmattan / Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék / Magyar Filozófiai Társaság. Budapest, 2006. Ford.: Seregi Tamás

SCHILLER, 2005.

Friedrich Schiller: „Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaïschen Urkunde. Übergang des Menschen zur Freiheit und Humanität” In Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*. Bd. 10. Berlin, 2005.

SCHÖNBEIN, 2002.

Ilka Schönbein: „J’ai laissé la marionnette prendre possession de mon corps” In *Alternatives Théâtrales*, n°72, avril 2002. 13. o. Magyarul: „Engedtem a bábnak, hogy birtokba vegye a testemet...” Ford.: Ady Mária (Megjelenés előtt)

SZÉKELY, 1972.

Székely György: *Bábuk, árnyak: a bábművészet története*. Népművelési Propaganda Iroda. Budapest, 1972. 7. o.

SZILÁGYI, 1980.

Szilágyi Dezső: „A plasztikai elem szerepe a bábszínházban” In TARBAY, 1980. 50–53. o.

TAUBE, 1995.

Gerd Taube: *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels”*. Niemeyer, Tübingen, 1995.

TILLIS, 1992.

Steve Tillis: [Master’s Theses and Graduate Research. San Jose State University, San Jose, California, USA. 1990.] Megjelent: *Uő: Towards an Aesthetic of the Puppet. Puppetry as a theatrical Art*. Greenwood Press, New York, 1992.

WAGNER, 2003.

Meike Wagner: *Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters*. transcript, Bielefeld, 2003.

WAGNER, 2012.

Meike Wagner: „Von der ‘Grazie’ zum ‘Stil’. Kleist und die deutsche Puppentheorie in den 1930er Jahren”. In *double. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. 2012/2 Nr. 26. *Am Ende des Fadens...? Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« wiedergelesen*. 73–76 o.

WEIHE, 2004.

Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Die Geschichte einer Form*. Wilhelm Fink, München, 2004.

WILLIAMS, 2015.

Margaret Williams: „The Death of »The Puppet«?“ In Dassia N. Posner, Claudia Orenstein, John Bell (Ed.): *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge, New York, 2015. 18–29. o.

ZAMIR, 2010.

Tzachi Zamir: „Puppets“. In *Critical Inquiry*, Vol. 36, No 3 (Spring 2010) pp. 386–409. Published by the University of Chicago Press. 2010.

Felhasznált irodalom (Válogatás)

Am Ende des Fadens...? Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« wiedergelesen. double. Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater. 2012/2 Nr. 26.

Humain / Non humain. PUCK – La Marionnette et Les Autres Art. No. 20 (2014)
L'Entretemps / L'Institut International de la Marionnette

La marionnette sur toutes les scènes. Artpress2, 38. (2015)

ARISZTOTELÉSZ: *Metafizika.* Lectum, Budapest, 2002. Ford.: Halasy-Nagy József

ARTAUD, Antonin: *A kegyetlen színház* [Szerk.: Vinkó József] Magvető, Budapest, 1985.

ARTAUD, Antonin: *A színház és az istenek* [Vál.: Fekete Valéria]. Orpheusz Könyvek, Budapest, 1999.

ASTLES, Cariad; HLEDÍKOVÁ, Ida: *International Puppetry Research: Tracing Past and Present.* UNIMA Research Commission 2012–2016. Slovak Unima Centre. 22nd Congress of UNIMA, San Sabastian Tolosa, 2016.

BELL, John: *Puppets, Masks and Performing Objects.* MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.

BEAUCHAMP, Hélène (Éd.): *Les scènes philosophiques de la marionnette.* L'Entretemps / Institut International de la Marionnette, Montpellier, 2016.

BRENDENAL, Silvia (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater.* Theater der Zeit. Berlin, 2000.

CHOULET, Philippe: *La marionnette, instrument s'optique de la condition humaine: L'automatique spirituel.* In BEAUCHAMP, 2016. 193–208. o.

DARIDA Veronika: *Színház-utópiák*. Kijárat, Budapest, 2010.

DÄBRITZ, Fritz: *Untersuchungen zur Spezifika der ästhetisch-künstlerischen Aneignung der Realität durch Puppenspiel*. [Diss. Univ. Leipzig], 1981.

DE MAN, Paul: „Esztétkai formalizálás: Kleist Über das Marionettentheaterje“ In *Enigma* 11-12. szám (1997) 80–110. o. Ford. Nádori Lídia

DRUX, Rudolf: *Marionette Mensch, ein Metapher-komplex und sein Kontext*. München, 1986.

EBELDING, Mascha: „Mit dem Tod spielt man nicht...“ *Funktion und Gestalt des Todes im Figurentheater des 20. Jahrhunderts*. Puppen und Masken, Frankfurt a.M. 2006.

ERULI, Brunella: „A bábjáték és a tárgyszínház alkalmazása a kortárs előadóművészetben” In *Art Limes. Báb-tár*. 2016.2, 63–67. o. Ford. Szántó Viktória

FIGAL, Günter: *Tárgyiség. A hermeneutikai és a filozófia*. Kijárat, Budapest, 2009. Ford.: Bartók Imre

FINK, Eugen: *Spiel als Weltsymbol*. W. Kohlhammer, Stuttgart, 1960.

GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Osiris, Budapest, 2003. Ford.: Bonyhai Gábor

GALÁNTAI Csaba (Szerk.): *A Vitéz László Színháztól a Nemzeti Bábszínházig. Magyar Bábművészeti Antológia*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2012.

GROSS, Kenneth: *Puppet. An Essay on Uncanny Life*. The University of Chicago Press. Chicago & London. 2011.

KETTURKAT, Peter: *Das Ding, das Objekt, das Spiel. Von den Gegensätzen in Form, Farbe und Bewegung.* In.: Silvia Brendenal (Hg.): *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater.* Theater der Zeit. Berlin, 2000. 54–57. o.

KOMINZ, Laurence R. – LEVENSON, Mark (Ed.): *The Language of the Puppet.* Pacific Puppetry Centre Press, Vancouver, Washington, 1990.

PROSHAN, Frank (Ed.): *Puppets, Masks and Performing Objects from Semiotic Perspective.* Semiotica 47., Mouton, Berlin, 1983.

MESCHKE, Michael: *Grenzüberschreitungen. Zur Ästhetik des Puppentheaters.* Nold, Frankfurt a.M. 1996.

MITNYÁN Lajos: „Offen wie beim Erwachen mitten aus einem Traum – Eine Auslegung des Marionetten-Theaters von Rainer Maria Rilke” In Gyurácz Annamária – Szabó Judit (Szerk.): *Marionetten und Automaten.* Beiträge de Symposiums ungarischer Nachwuchsgermanisten. Klebersberg, Szeged, 2008. 86–100. o.

NÉMETH, Antal: „Élőszínpad és bábszínpad viszonya”. Előadás és vita a Népművészeti Intézet Bábosztályán, 1953. november 12. In *Art Limes Báb-tár* IX. (2009.6) 17–35. o.

NIESSEN, Carl: *Wissenschaftliche Abhandlungen zum Puppenspiel.* Nold, Frankfurt a.M., 2008.

OLCHANSKI, Reinhard: *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens.* Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 2001.

PURSCHE, Hans Richard: *Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge.* 1979. In.: Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum

RÉNYI András: *A marionett utópiája*. (Előadás a Magyar Színházi Intézet Blattner-konferenciáján)

http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=104 (Utolsó megtekintés: 2018. 05. 21.)

ROSER, Albrecht: *Gustaf und sein Ensemble. Beschreibungen eines in aller Welt bekannten Puppenspielers*. Bleicher Verlag, Geringen, 1979.

SCHLEMMER, O. – MOHOLY-NAGY, L. – MOLNÁR, F.: *A Bauhaus színháza*. Corvina, Budapest, 1978. Ford.: Kemény István

SCHNORR, Günter: *Aspekte der Puppen- und Schattenspiel-Forschung*. Wilfried Nold, Frankfurt a.M. 2004.

SCHNORR, Günter: *Versuch einer Bibliographie puppenspielkundlicher Dissertationen und ähnlicher Hochschulschriften in deutscher Sprache sowie entsprechenden Rezensionen*. [Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen] Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1979.

SCHRÖDER, J. L.: *Identität, Überschreitung / Verwandlung*. Münster, 1990.

SERMON, Julie (Éd.): *La marionnette? Traditions, croisements, décroissements*. Théâtre / Public. Paris, 2019.

SIMMEN, René: *Die Welt im Puppenspiel*. Silva Verlag, Zürich, 1972.

STAROBINSKI, Jean: *Das Leben der Augen*. Illstein, 1984.

STEINMANN, Peter Klaus: *Figurenspiel. Reflexionen über ein Medium*. Puppen & Masken, Nold, Frankfurt a.M. 1983.

TARBAY, Ede: *Bábesztétikai Szöveggyűjtemény*. Népművelési Propaganda, Budapest, 1979.

ULLMANN Tamás: *Kifejezés, nyelv és retorika Lévinasnál*

<http://www.c3.hu/~prophil/profi042/ullmann.html> (Utolsó megtekintés: 2018. 05. 30.)

WEGNER, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Prometh, Köln, 1989.

WASZKIEL, Marek (Ed.): *Present Trends in Research of the World Puppetry*. Institute of Art of the Polish Academy of Science [International Conference 26–27 March 1991], Warsaw, 1992.

WORTELMANN, Fritz: *Entfesselung, Neuentdeckung. Gegenwartsprobleme des Figurentheaters*. Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1966.

ZDENKOVÁ, Marie: „A bábu mint létforma” In *Art Limes* 2003.1 *Bábok és bábuk*. 65. o.
Ford.: G. Kovács László

ZELEVANSKY, Paul: „Presence: the touch of the puppet.” In *American journal of psychoanalysis*. 66/3. (2006) 263–288. o.